The Library
of the
University of North Carolina

Endowed by The Dialectic
and
Philanthropic Societies

VAULT 781.3
G29g
v.1

Music lib.

Buch.in.

This book must not be taken from the Library building.

Generalbaßschule,

oder

vollständiger Unterricht

in der

Harmonie- und Tonsetzlehre,

ein Leitfaden für Lehrer beim Unterricht, ein Hilfsbuch zur Wiederholung und zum Selbststudium der musikalischen Komposition,

von

Ludwig Ernst Gebhardi,

Königl. Preuß. Musikdirektor, Musiklehrer am Königl. Seminar, Gesanglehrer am Königl. gemeinschaftlichen Gymnasium und Organist an der Prediger-Kirche zu Erfurt.

Erster Band;
zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

XI. Werk. Preis: $2\frac{1}{3}$ Thlr. — 4 fl. 12 kr.

Erfurt, in Gebhardi's Musikalien-Handlung;
Leipzig, in Commission bei Fr. Hartknoch.

Gedruckt bei J. G. Cramer in Erfurt.

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/generalbassschul00gebh

Sr. Hochwürden

dem

Königl. Preuß. Consistorial-Rathe, Superintendenten, Senior des Hochw. Evangel. Ministerii und Pfarrer an der Barfüßer-Kirche zu Erfurt, Ritter des Rothen Adler-Ordens

Herrn
Joh. Friedrich Möller

in hochachtungsvoller Verehrung

zugeeignet

von

dem Verfasser.

364624

Vorwort zur ersten Auflage.

Es dürfte vielleicht befremden, daß bei den vielen und zum Theil trefflichen Generalbaßschulen, die wir schon besitzen, ich es auch noch unternommen habe, eine neue jenen hinzuzufügen. Aber wie bei allen Wissenschaften es nicht allein darauf ankommt, „was davon gegeben, sondern auch wie es gegeben wird": so schien mir bis jetzt ein Werk über die Theorie der Musik zu fehlen, welches die ganze Lehre der musikalischen Komposition auf eine recht praktische Weise gründlich, faßlich und deutlich vortrüge. Denn in den vorhandenen Generalbaßschulen sind entweder die Regeln nicht hinlänglich begründet, oder sie sind nicht auf eine solche Weise vorgetragen, daß sie von Schülern ohne weitere praktische Anweisung verstanden und angewendet werden können.

In sofern also schmeichle ich mir, kein undankbares oder unfruchtbares Werk unternommen zu haben — welches die Regeln der Tonsetzkunst nicht allein sicher und naturgemäß entwickelt, sondern das auch mit hinlänglichen Beispielen zur Erläuterung und Uebung versehen ist.

Das ganze Werk wird in vier Bänden bestehen: von denen der zweite den fünf- und sechsstimmigen Satz, die Anweisung „wie eine Choralmelodie mit verschiedenen Bässen zu begleiten ist" den Kontrapunkt und die thematischen Arbeiten enthält; der dritte Band wird von der Bearbeitung der verschiedenen Kanons und von den Fugen, und der vierte vom freien Style und der Instrumentation handeln.

Sollten die darin aufgestellten Regeln Manchen zu streng' erscheinen, so ist Dieses nicht meine Schuld. Aber es ist Zeit und Noth, die Ausschweifungen vieler neuern Kompositionen in die ehrwürdigen Grundsätze der wahren Kunst zurückzuführen. Denn die Musik soll nicht blos ein Reiz und ein Kitzel von angenehmen Klängen sein: sondern sie soll das Gemüth einnehmen und erheben,

und sich auf diese Weise dem Zwecke der Kunst überhaupt anschließen; wozu nicht eine ohrfällige Melodie, nicht ein Geräusch von Instrumenten hinreicht. Ein jedes musikalisches Stück, so klein oder so groß es sei, muß auch ein musikalisches Ganze sein; Das heißt „es muß einen eigenthümlichen Charakter in sich tragen — muß nach den Regeln der Kunst, die in der Musik ohnehin bestimmter begränzt und abgemessen sind, durchgeführt — und nicht mit absichtlosen, blos spielenden Verzierungen versehen sein." In dieser Ueberzeugung sind die Regeln aufgestellt; und in dieser Absicht übergebe ich das Werk den angehenden Komponisten; und indem ich um Nachsicht und gute Aufnahme für dasselbe bitte, schließe ich mit dem Wunsche „daß die deutsche Musik, die durch ihre gründlichen und vortrefflichen Kompositionen nun schon lange den ehrenvollsten Platz behauptet hat, sich immer mehr in dieser Würde bekräftigen möge"; und auch nur Weniges durch dieses Werk dazu beigetragen zu haben, würde für mich die reinste und schönste Belohnung sein.

Nachschrift zur zweiten Auflage.

Indem der Verfasser fortwährend die reichlichste Gelegenheit hatte, beim Unterricht in einem zahlreichen Schülerkreise das wahre Bedürfniß der jungen Musik-Studirenden kennen zu lernen und abzuwägen: so hat dadurch die theoretische so wie die praktische Seite seines Werkes manche Verbesserung und nützliche Erweiterung erhalten können; die er denn auch auf das Gewissenhafteste hierin rechten Ortes angefügt hat. Besonders sind Deutlichkeit und Verständlichkeit ihm dabei ein Hauptanliegen gewesen; damit der Schüler sich die Theorie recht früh aneignen könne, und also innig mit der Praxis verbinden, und dadurch zum Ziele der Kunst gelangen möge.

Erfurt, am 18. Oktober 1838.

Der Verfasser.

Inhalt.

	Seite
Erster Theil. Vorkenntnisse.	1 bis 3.
Erstes Kapitel. Intervalle.	4 — 10.
Zweites Kapitel. Tonfolge.	10 — 17.
Drittes Kapitel. Takt.	17 — 19.
Viertes Kapitel. Stimmenführung.	19 — 22.
Zweiter Theil. Von den Akkorden ꝛc.	23 — 24.
Erster Abschnitt. Grundharmonien.	24 — 106.
Erstes Kapitel. Dreiklangs-Harmonie.	24 — 48.
(Musikalischer Querstand und übermäßige Fortschreitungen.) .	48 — 50.
Zweites Kapitel. Sexten-Akkord.	50 — 62.
Drittes Kapitel. Quart-Sexten-Akkord. . . .	63 — 72.
Zweiter Abschnitt.	
Erstes Kapitel. Septimen-Akkord.	73 — 90.
Zweites Kapitel. Quint-Sexten-Akkord. . . .	91 — 97.
Drittes Kapitel. Terz-Quart-Sexten-Akkord. . .	98 — 102.
Viertes Kapitel. Sekund-Quart-Sexten-Akkord. .	102 — 106.
Dritter Abschnitt. Von den Vorhalten.	106 — 122.
Vierter Abschnitt.	
Erstes Kapitel. Freie Behandlung der Dissonanzen. . .	123.
Zweites Kapitel. Freie Behandlung der wesentlichen Dissonanzen.	123 — 125.

	Seite
Fünfter Abschnitt. Durchgehende Noten ꝛc.	126 — 135.
Erstes Kapitel. Durchgehende Noten und Wechselnoten. .	126 — 128.
Zweites Kapitel. Zufällige Erhöhungen und Erniedrigungen. .	129 — 130.
Drittes Kapitel. Vorausnahme.	131 — 132.
Viertes Kapitel. Aufhaltung, Zurückhaltung. . . .	133 — 135.
Sechster Abschnitt. Musikalischer Rhythmus ꝛc. . . .	135 — 143.
Erstes Kapitel. Musikalischer Rhythmus. . . .	135 — 139.
Zweites Kapitel. Takt.	140 — 141.
Drittes Kapitel. Bewegung.	142 — 143.
Siebenter Abschnitt. Von der Melodie.	144 — 147.
Achter Abschnitt. Von der Modulation.	147 — 151.
Erstes Kapitel. Leitereigene Modulation. . . .	147 — 149.
Zweites Kapitel. Ausweichende Modulation. . . .	150 — 151.
Dritter Theil. Von der Einrichtung der harmonischen Begleitung zu einer gegebenen Melodie.	152 — 186.
Erstes Kapitel. Grundharmonien.	152 — 154.
Zweites Kapitel. Uneigentliche Akkorde. . . .	154.
Drittes Kapitel. Mehrdeutige Akkorde. . . .	155 — 157.
Viertes Kapitel. Verwandte Harmonien. . . .	157 — 160.
Fünftes Kapitel. Durch Ellipse (Auslassung) verwandte Akkorde.	160 — 162.
Sechstes Kapitel. Ausweichung.	162 — 171.
Siebentes Kapitel. Vermischte Fortschreitungen. . .	171 — 176.
Achtes Kapitel. Schlüsse und Orgelpunkt. . . .	176 — 180.
Neuntes Kapitel. Begleitung der Tonleiter mit leitereigenen Harmonien.	180 — 183.
Zehntes Kapitel. Gegebene Melodien mit verschiedenen Bässen begleitet.	184 — 188.
Harmonienfortschreitungen der eigenthümlichen Akkorde ꝛc. .	188 — 191.

Erster Theil.

Vorkenntnisse.

Einleitung.

Der sinnliche Stoff oder Gegenstand, die äußere Bedingung der Tonkunst überhaupt, das Gegebene hierbei, kann betrachtet werden: erstens, nach Dem, was wir darin finden; und zwar physikalisch nach seiner Natur, Entstehung und äußern Verschiedenheit; und mathematisch, nach seinen meßbaren Verhältnissen, in Stärke, Schnelligkeit, Fortpflanzung ꝛc.; und dann zweitens, nach Dem, was wir hinein legen, nach Kunstregeln daraus zusammen setzen, und für das Gebiet des Schönen ästhetisch schaffen können. Dies gäbe eigentlich Tonlehre und Tonkunst.

§. 1. Schall.

Die durch das Organ des Gehörs wahrnehmbare Empfindung, wird Schall genannt. Ein solcher Schall kann hervorgebracht werden durch die Stimme des Menschen und der Thiere, durch eine Glocke, durch den Schlag eines Hammers ꝛc.

§. 2. Klang.

Der Körper, der den Schall hervorbringt, befindet sich während des Schalls in einer schwingenden Bewegung. Erfolgen die Schwingungen regelmäßig und gleichzeitig, so heißt die jetzt angenehmere Empfindung, die wir durch unser Gehörorgan wahrnehmen: ein Klang; findet aber das Gegentheil statt, ein Geräusch, Getöse ꝛc.

§. 3. Ton.

Wenn wir zwei Saiten, aus einerlei Materie und gleich dick, aber von ungleicher Länge, gleich stark spannen, so wird bei der Erschütterung die kürzere höher, die längere aber tiefer

klingen. Einen Klang aber, der eine bestimmte Höhe oder Tiefe hat und durch eine Saite oder irgend ein Instrument, eine Glocke, eine Menschenstimme ꝛc. hervorgebracht wird, nennen wir: Ton.

Anmerkung. Je mehr ein Körper Masse hat, desto langsamer wird er durch die gegebene Kraft bewegt werden; es muß daher bei gleicher Spannung eine dickere Saite einen tiefern Ton angeben, als eine dünnere; weil diese weit mehr Schwingungen macht, als jene. Der wahrnehmbar tiefste Ton macht in einer Sekunde zwanzig, und der höchste in ebenderselben Zeit viertausend Schwingungen.

§. 4. Tonkunst.

Töne zu einem Ganzen, zu einem Kunstwerke verbinden, und durch Dieses Empfindungen auszudrücken, heißt: Tonkunst.

§. 5. Ton- und Notensystem.

Die Reihe abgemessener Töne, deren sich die Tonkunst bedient und wie sie namentlich unsere Klavierinstrumente im größten Umfange aufstellen, heißt: das Tonsystem. Ihm entspricht das Notensystem, der Inbegriff schriftlicher Zeichen für dasselbe.

§. 6. Namen der Töne.

Die Namen der Töne, welche wir jetzt mit folgenden sieben Buchstaben C, D, E, F, G, A, H, c, d, e, f ꝛc. bezeichnen, und das musikalische Alphabet nennen, sind aus dem Alphabete unserer Sprache genommen. Es wird aber gewiß Vielen auffallen, daß dieses Alphabet so ungeordnet und vermischt ist; es wird Mancher denken: Warum fängt denn das musikalische Alphabet, da es doch aus unsrer Sprache entlehnt ist, nicht mit A, B, C ꝛc. an? — Man kann sich Dies auf folgende Art erklären:

§. 7.

Die Alten nannten den tiefsten in ihrer Musik gebräuchlichen Ton: A, und betrachteten deßhalb dieses A als den ersten Ton ihres Tonsystems. Die Töne waren also: A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d ꝛc. Dieses B war aber derselbe Ton, den wir jetzt H nennen. Als sich späterhin der Umfang der Töne vergrößerte und weit unter A erweiterte; so hörte A auf, der tiefere Ton zu sein, und man nahm C als den ersten Ton des Tonsystems an. Die Tonleiter hieß also nun: C, D, E, F, G, A, B, c, d, e, f ꝛc. Da aber der Ton B (unser H), wenn man F als den ersten annahm und von diesem ausging [1]), zu gehörwidrig und den Sängern schwer zu treffen war; so kam man auf den Gedanken, zu versuchen, ob nicht zwischen A und B noch ein halber Ton statt finden könne. Der Versuch gelang, man fand noch einen halben Ton zwischen A und B, (jetzt A und H). Diesem halben Tone gab man den Namen H, als den nächstfolgenden Buchstaben des Alphabets. Da man aber dieses H

[1]) Siehe weiter unten die Lydische Tonart.

als Erniedrigung (des B) zufällig mit b bezeichnete; so vertauschte man diese beiden Notennamen und gab dem Tone, welcher B heißen sollte, den Namen H, und dem, der H heißen sollte, den Namen B. Deßhalb hieß nun die Tonleiter: C, D, E, F, G, A, H, c, d ꝛc.

§. 8.

In der so eben genannten Tonleiter schritt man aber vom ersten Tone zum zweiten, vom zweiten zum dritten, so wie vom vierten zum fünften ꝛc. immer in ganzen, vom dritten zum vierten und vom siebenten zum achten hingegen, in halben Tönen fort. Daher konnte man eigentlich auch nur von H nach C, so wie von E nach F einen vollkommenen Schluß machen, was aber nicht der Fall mit den andern Tönen war. Nun nahmen jedoch die Alten nicht nur C oder F, sondern auch D, E, G und A zum Grundtone an, und hatten aus diesen vier letztern eben so gut, als aus den beiden erstern Tönen, Melodien, Psalmen und andere Gesänge. Es läßt sich daher wohl auch vermuthen, daß die meisten Sänger, wenn sie aus D, E, G oder A ein Stück vortrugen, beim Schluß den vorletzten Ton, wenn dieser aufwärts und in Den schritt, woraus das Tonstück ging, höher sangen, damit er besser nach diesem hinleite. Schloß daher ein Gesang z. B. in D, und der vorhergehende Ton war C, so wurde dieser wahrscheinlich vom Sänger so erhöht vorgetragen, daß er nur ein halber Ton zu sein schien. Dieses mochte auch wohl Veranlassung sein, daß man allen Tönen, in welchen man schließen wollte, einen halben Ton zu geben suchte, um in einem jeden einen vollkommnen Schluß machen zu können; indem man wohl einsah, daß die Musik dadurch sehr gewinnen würde. Man gab daher den Tönen D, E, G und A auch einen solchen halben Ton. Um nun diese neugefundenen Töne zu bezeichnen, wählte man glücklicher und passender für die Erhöhung is, und für die Erniedrigung es. Deßhalb hängen wir an den Namen der Note, vor welcher ein Kreuz (♯) steht, die Sylbe is, und vor welcher ein b steht, die Sylbe es an [2]). Steht also ein ♯ vor F, so heißt die Note Fis, vor C ein ♯, Cis ꝛc.

Steht vor G ein b, so heißt die Note Ges, vor D ein b, Des ꝛc.

§. 9.

Wenn aber die Erhöhung mit is bezeichnet wird, so können wir, wenn eine doppelte Erhöhung (Doppelkreuz) ♯ ♯ oder 𝄪, vor einer Note steht, keineswegs den einfach erhöhten Notennamen, sondern nur die Erhöhungssylbe is, verdoppeln. Steht daher vor der Note F ein Doppelkreuz, so heißt die Note Fisis, vor C ein Doppelkreuz, Cisis ꝛc.

Eben so dürfen wir bei der doppelten Erniedrigung bb, nicht den einfach erniedrigten Notennamen, sondern nur die Erniedrigungssylbe verdoppeln. Steht mithin vor D ein bb oder 𝄫, so heißt die Note Deses, vor G ein bb, Geses ꝛc.

---

2) Nur wenn H erniedrigt wird, können wir nicht die Sylbe es anhängen, denn die Erniedrigung H hat ja schon ihren Namen.

Viele sprechen und schreiben Fisfis, Ciscis, statt Fisis, Cisis; — Gesges, Desdes, statt Geses, Deses, und verdoppeln also den einfach erhöhten oder erniedrigten ganzen Notennamen; welches aber gar keinen, oder einen verkehrten Sinn hat.

Erstes Kapitel.

Intervalle.

§. 10.

Die ästhetische Brauchbarkeit der Töne geht hauptsächlich aus der Wahrnehmung und Anwendung ihrer mathematischen Verhältnisse hervor.

Das Verhältniß zweier Töne in Absicht auf ihre Höhe, die Entfernung — den Zwischenraum — eines Tones von dem andern, nennt man Intervall. Die Alten zählten die Intervalle der Töne nach den diatonischen Stufen ab; und daher kam es, daß jeder Grundton bis zu seiner Oktave sieben Intervalle hatte, weil von ihm bis zur Oktave sieben diatonische Stufen waren [3]). Die Intervalle, welche die Oktave überschritten, nannten sie dann immer nach der Entfernung von dem Grundtone bis zu der höhern Stufe: so wurde z. B. der zehnte Ton von C eine Dezime genannt; der zwölfte eine Duodezime ꝛc.

§. 11.

Jetzt zählt man nur die Intervalle von dem Grundtone bis zu seiner Oktave, und den höhern Intervallen gibt man wieder die Namen, welche dieselben Töne in der ersten Oktave hatten. Die Dezime ist eine Terz, die Undezime eine Quarte ꝛc. Die None aber behält ihren Namen, wenn sie in dem Zusammenhange anders, als die Sekunde behandelt wird [4]). Doch müssen wir die Dezime von der Terz, die Undezime von der Quarte unterscheiden, wenn die Septime und None, ehe sie aufgelöst werden, erst einige Stufen aufwärts, und dann wieder abwärts schreiten. Z. B.

7.	8.	9.	10.	11.	10.	9.	8.	7.
5.	6.	7.	8.	9.	8.	7.	6.	5.

---

3) Diatonische Leiter heißt daher jede Tonreihe, die aus großen und kleinen Tonstufen besteht, und vom Grundtone bis zur Oktave durch sieben Stufen hinaufsteigt.

4) Der Unterschied zwischen None und Sekunde wird weiter unten angegeben werden.

Wollte man diese Fortschreitung so bezeichnen:

7. 8. 2. 3. 4. 3. 2. 8. 7.
5. 6. 7. 8. 2. 8. 7. 6. 5.

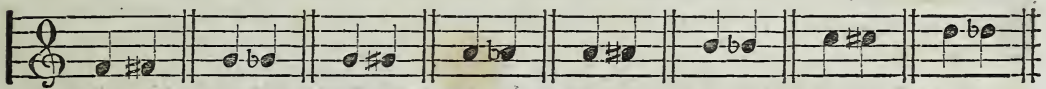
so würde man glauben, die Oktave sollte in die Sekunde herabspringen, welches aber ganz unnatürlich wäre. Ferner ist in manchen Fällen die Benennung Terz, Quarte ꝛc. ganz etwas Anderes als Dezime, Undezime ꝛc. wovon beim Kontrapunkte die Rede sein wird.

Anmerkung. Die Intervalle, welche über den verschiedenen Baßtönen zur Bildung der Akkorde, oder zur Kenntniß des Systems und zur Beurtheilung der Harmonie dienen, heißen harmonische; diejenigen hingegen, welche als wirkliche Stufen im Gesange vorkommen, und immer von der Prime des Haupttones, aus welchem das Musikstück geht, ab gezählt werden, nennt man melodische.

Notenstufen.

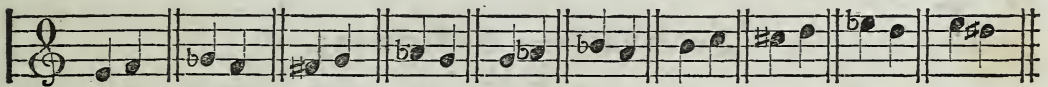
§. 12.

a) Eine halbe Tonstufe nennt man die Entfernung von zwei zunächst liegenden Tönen, welche Entfernung im Notensystem auf einer Notenstufe angezeigt ist, wovon aber die eine Note durch ein chromatisches Zeichen erhöht oder erniedrigt wird. Z. B.



Diese Tonentfernung nennt man auch einen kleinen halben Ton.

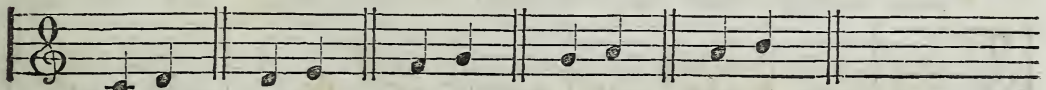
b) Eine kleine Tonstufe nennt man die Entfernung von einem Tone bis zum nächsten, welche aber auf dem Notensysteme durch Noten auf zwei verschiedenen Notenstufen bezeichnet wird. Z. B.



Man nennt diese Tonentfernung auch einen großen halben Ton.

Anmerkung. Oft berücksichtigt man den Unterschied des kleinen und großen halben Tones gar nicht, und nennt Beides nur einen halben Ton.

c) Eine große Tonstufe beträgt den Raum von einem Tone bis zum zweitfolgenden, so daß also noch ein halber Ton dazwischen liegt; auf dem Notensysteme wird diese Tonstufe durch zwei Noten, wo die eine von der andern um eine Stufe entfernt ist, angedeutet. Z. B.

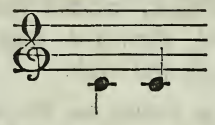


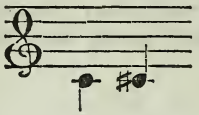
Diese Tonentfernung nennt man auch einen ganzen Ton.

Namen der Intervalle.

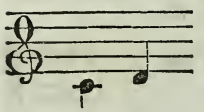
§. 13.

Das Verhältniß zweier Klänge von gleicher Tonhöhe nennt man Einklang, unisonus.

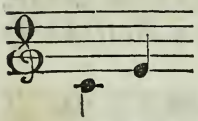
z. B.  auch reine Prime.

Sind es aber nicht völlig zwei gleich hohe Töne, stehen jedoch aber auf derselben Tonstufe, wie z. B.  so nennt man diese Tonentfernung eine übermäßige Prime.

Von zwei Noten, deren eine um eine Stufe höher als die andere ist, nennt man die unterste die erste, prima oder die Prime, die höhere aber die Sekunde, secunda; auch das Intervall, der Unterschied beider Tonhöhen, wird selbst Sekunde genannt. z. B.



Das Intervall von zwei Noten, deren eine um zwei Stufen höher als die andere steht, wo die obere, von der untern oder ersten an gezählt, die dritte ist, nennen wir die Terz;

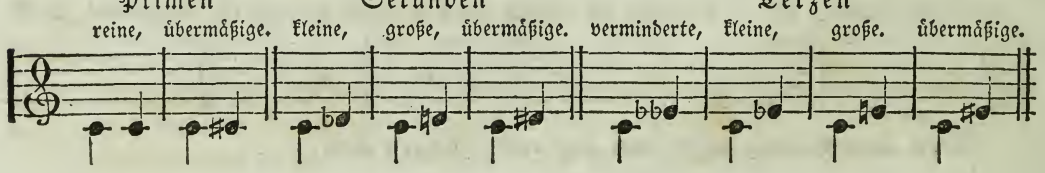
 ꝛc.

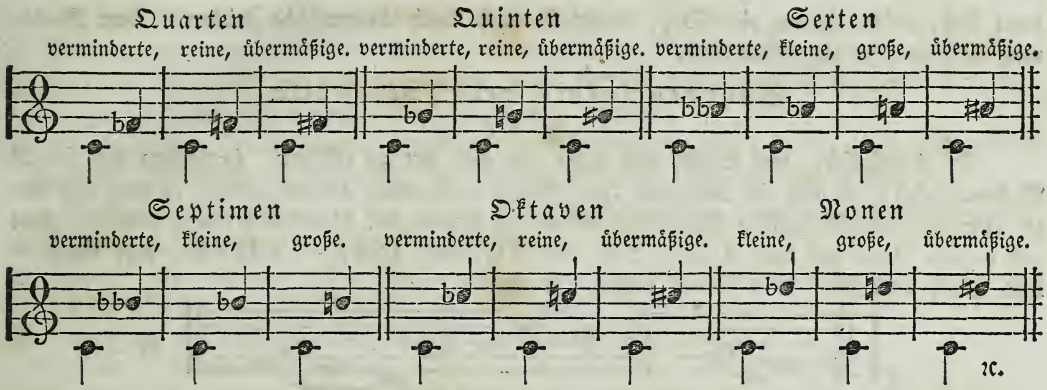
Intervallen-Bestimmung.

§. 14.

Sollen aber die Intervalle genau bestimmt werden, so ist die Zählung der Stufen nicht allein hinreichend, weil unter einerlei Zahlen oft Intervalle von ganz verschiedenem Umfange vorkommen; sondern man muß auch vorzüglich auf die Größe derselben sehen.

Man unterscheidet die Intervalle durch die Namen: kleine, reine, große, verminderte, übermäßige ꝛc.





Anmerk. 1. Die Entfernung des Tones **D** bis **E** ist um $\frac{80}{81}$ kleiner, als die von **C : D**; welchem Unterschiede man den Namen Komma gegeben hat. Ein ähnlicher oder kleinerer Unterschied findet bei mehrern Intervallen statt; die reine Prime und Oktave hingegen, so wie nächst dieser die reine Quinte müssen aber vollkommen rein sein: daher nennt man sie auch reine Intervalle oder vollkommene Konsonanzen. Deßhalb nennt man auch die aus der reinen Quinte in der Umkehrung entstandene Quarte: reine Quarte.

Anmerk. 2.
a) Die übermäßige Prime wird oft auch erhöhte Prime genannt.
b) Die verminderte Terz wird oft falsche Terz genannt.
c) Die reine Quarte wird oft kleine Quarte genannt, und die übermäßige nennen Viele die große, auch Tritonus, weil es ein Intervall von drei ganzen Tönen ist.
d) Die verminderte Quinte wird auch falsche, kleine Quinte, und die reine oft große Quinte genannt.

Anmerk. 3. Die Intervallengröße ist am leichtesten auf folgende Art zu finden:

Sekunden. Die kleine ist der nächstfolgende halbe, die große der ganze und die übermäßige der ganze und halbe Ton auf der zweiten Notenstufe.

Terzen. Die falsche ist der dritte, die kleine der vierte und die große der fünfte halbe Ton — wenn wir den, von welchem wir abzählen, zugleich als einen halben Ton mit rechnen.

Quinten. Die verminderte finden wir durch die Zusammenstellung zweier kleinen, die reine aber durch eine große und kleine, und die übermäßige durch zwei große Terzen.

Intervallen-Benennung.

§. 16.

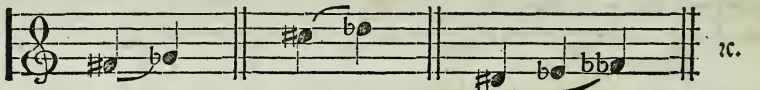
Bei der Intervallen-Benennung werden durchaus nur die Stufen, worauf die Noten stehen, berücksichtigt; denn zwei Töne, deren einer um eine Notenstufe höher steht als der andere, bilden stets das Intervall einer Sekunde; zwei Töne, die um drei Notenstufen ent-

fernt sind, heißen immer eine Terz, wenn sie auch durch chromatische Zeichen [5]) dem Klange nach noch so sehr verschieden sind.

Mehrdeutigkeit der Intervalle.

§. 17.

Ist es möglich, eine Sache auf mehr als eine Art zu erklären, so nennen wir Dieses Mehrdeutigkeit; ist also ein Intervall dem Gehöre nach einem andern gleich, es mag auf dieser oder einer nächstfolgenden Notenstufe stehen, so können wir dieses mehrdeutig nennen. Eine und dieselbe Taste auf dem Klaviere kann bald Fis, bald Ges, — bald Cis, bald Des, — bald Dis, bald Es, bald Feses heißen. Z. B.


bb
bb
bb

4. Quarten.

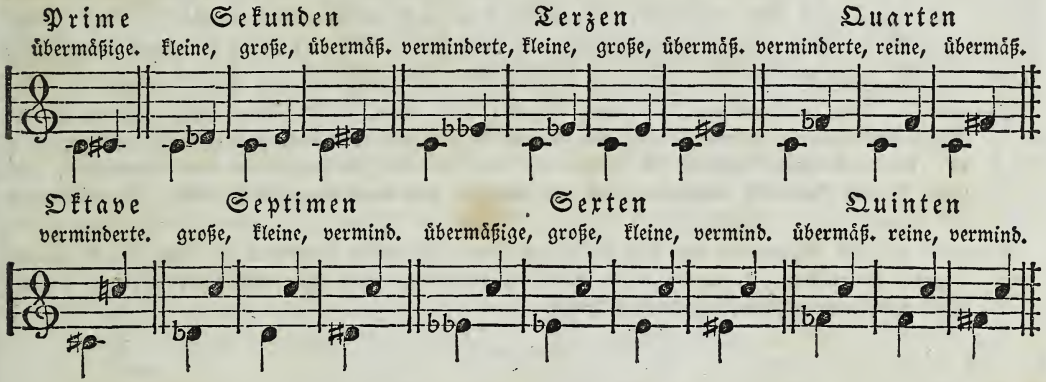
a) Die verminderte Quarte wird in der Umkehrung übermäßige Quinte.

b) Die reine Quarte, vollkommne Quarte, oft auch blos die Quarte genannt, wird in der Umkehrung reine, (vollkommne) Quinte.

c) Die übermäßige Quarte, der Triton, deren Ursprung schon in der alten diatonischen Tonleiter, F bis H, zu finden ist, wird in der Umkehrung verminderte Quinte.

Dieses sind sämmtliche, in der jetzigen Musik vorkommenden Intervalle, deren Gebrauch weiter unten ausführlich wird gezeigt werden [7]).

Anmerk. Was die Intervalle in Hinsicht ihrer Größe betrifft, so ist wohl zu merken: daß sich bei der Umkehrung die großen in kleine, die kleinen in große, die verminderten in übermäßige, und die übermäßigen in verminderte verwandeln [8]).



Bezifferung [9]).

§. 19.

Bei der Intervallen-Bezeichnung durch Zahlen (Bezifferung) richtet man sich, in Absicht auf die nähere Bestimmung der Intervallengröße, genau nach der Vorzeichnung; und es wird

---

[7]) Die Oktave, None, Dezime ꝛc. sind immer nur Wiederholungen der Prime, Sekunde, Terz ꝛc.

[8]) Anfänger werden entfernte Intervalle, ihrer Größe nach, am leichtesten durch die Umkehrung finden können. Z. B. die Sexte Es bis C, gibt in der Umkehrung C : Es, die kleine Terz; mithin ist C von Es die große Sexte. E bis C gibt in der Umkehrung C : E, die große Terz; mithin ist C von E die kleine Sexte. Es bis Cis gibt in der Umkehrung Cis : Es, die verminderte Terz; mithin ist Cis von Es die übermäßige Sexte.

[9]) Statt Bezifferung sagt man auch zuweilen »italienische Tabulatur« weil sie von einem Italiener, Ludovico Viadana, zu Anfange des 17ten Jahrhunderts erfunden, und von seinen Landsleuten zuerst ausgeübt worden ist.

der Zahl (Signatur) das chromatische Zeichen der Note beigefügt, wenn diese erhöht oder erniedrigt werden soll. Jedoch zeigt man bei Intervallen, die durch ein Kreuz ♯ erhöht werden sollen, die Erhöhung gewöhnlicher mit einem Strich durch die Signatur an. Z. B. statt 2♯, 4♯, ꝛc. schreibt man lieber 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, weil die Erhöhung der Terz blos mit einem ♯ bezeichnet wird, und also durch erstere Bezeichnung sehr leicht Irrthum entstehen könnte. Steht ein ♯, ♮ oder b, ganz allein, ohne Zahl: so bedeuten diese Zeichen allemal die Art der Terz.

§. 20.

Dieser Art, die Intervalle durch Zahlen zu bezeichnen, bediente man sich bis jetzt vorzüglich im sogenannten Generalbaßspiel; indem man, durch die über der Baßnote stehenden Zahlen, die noch hinzuzusetzenden Noten, um ein Musikstück richtig zu begleiten, andeuten wollte. Sollte Dieses aber geschehen, so gehörte dazu eine vollkommne Einsicht in das ganze Wesen der Harmonie; und so verband man mit dem Worte Generalbaß, einen ausgedehnteren Begriff, und verstand oft die ganze Wissenschaft des musikalischen Satzes darunter.

Anmerk. 1. Weit zweckmäßiger ist es aber, bei Begleitung einer Musik weiter nichts, als die auf der Orgelstimme vorgeschriebenen Noten, und nur bei Rezitativen, wo keine Instrumentalbegleitung dabei ist, die durch Zahlen bezeichneten Akkorde zu spielen; weil die Begleitung nach Signaturen, und wenn sie der Geübteste ausführt, doch nie mit der Instrumentalbegleitung völlig übereinstimmend sein wird.

Anmerk. 2. Die Signaturen setzt man hinsichtlich ihrer Zahlengröße gewöhnlich so, wie sie auf einander folgen: die größern, d. h. die mehr Einheiten enthalten, oben hin, und die kleinern — die weniger Einheiten enthalten — unter dieselben.

Zweites Kapitel.

Tonfolge.

§. 21.

Das Fortschreiten der Töne nach einander, es mag Dieses von einem tiefen zu einem höhern, oder von einem höhern zu einem tiefern, es mag stufen- oder sprungweise geschehen, nennt man: Tonfolge. Eine aus solchen Fortschritten einzelner Töne gebildete kleine oder größere Tonreihe, heißt im weitern Sinne: Melodie.

Tonleitern.

§. 22.

Es gibt dreierlei Tonleitern: die diatonische, chromatische und enharmonische. Unter diatonischer Tonleiter wird eine jede der 12 Dur- oder der 12 Moll-Tonleitern verstanden; denn

alle schreiten in ganzen und halben Tönen vom Grundtone bis zur Oktave sieben Töne stufenweise fort. Die chromatische Tonleiter schreitet in halben Tönen fort. Die enharmonische Tonleiter entsteht, wenn man die halben Töne der chromatischen, die mit ♯ und b bezeichnet sind, vermischt, d. h. die chromatischen Töne durch ein anderes chromatisches Zeichen enharmonisch verwechselt und dadurch auf die nächstfolgende Notenstufe versetzt. Bei den Alten schritt diese Tonleiter in Viertelstönen fort.

Dur = Tonleiter.

§. 23.

Unsere natürliche [10]) Dur=Tonleiter heißt: C, D, E, F, G, A, H, c, d, e, f ꝛc. [11]). Warum die Alten aber die Tonleiter von C ausgehend wählten und beibehielten, geschah theils darum: Weil sie, wenn man diese Leiter in zwei Tetrachorde [12]) theilte, von C bis F und von G bis C, ein richtiges Verhältniß der auf einander folgenden ganzen und halben Töne fanden, denn von C bis F finden zwei ganze und ein halber Ton statt, so wie auch von G bis C; theils geschah es auch darum: Weil C dur das Muster der reinen Dur=Töne ist [13]).

Anmerk. Die Lage der halben Töne muß in der Dur=Tonleiter jederzeit von der dritten zur vierten und von der siebenten zur achten Stufe statt finden. Aus diesem Grunde muß G dur ein ♯, A dur drei ♯, Es dur drei b u. s. w. zur Vorzeichnung haben. Anfänger werden die Vorzeichnung einer jeden Tonart sehr leicht finden können, wenn sie nur beachten wollen: daß man diejenigen Ton=

---

10) Die natürliche Tonleiter ist diejenige, welche keine Vorzeichnung hat. In den ältern Zeiten waren auch, wie oben erwähnt worden, keine Töne weiter gebräuchlich, so wie man auch auf den frühern Orgeln keine andern Töne hatte. Diese Orgeln hatten nicht ganz zwei Oktaven im Umfange und gewöhnlich nur schreiende Stimmen, wie z. B. Mixturen ꝛc. Auch konnte auf denselben nur die Melodie, zur Stütze der Gemeinden und Vorsänger, vorgetragen werden; weil die Tasten zwei bis drei Zoll breit waren und wegen der schweren Behandlung mit der Faust geschlagen werden mußten. Deßhalb hieß es auch zu jener Zeit nicht Orgelspielen, sondern Orgelschlagen.

11) Auch nennt man sie, statt „C, D, E, F“ etc. „ut, re, mi, fa, sol, la, si.“

12) Eine solche Reihe von vier Tönen als „C, D, E, F, oder G, A, H, C“ in auf= oder absteigender Ordnung, heißt: Tetrachord.

13) Nach der mathematischen Berechnung ist C dur das Muster der Dur= und A moll das der Moll=Tonarten.

Den Abschnitt von der Berechnung der Töne habe ich übergangen; theils weil er kein wesentliches Erforderniß zur Komposition ist, theils weil auch gewiß Viele ihn übergehen würden. Nur eine kurze Bemerkung erlaube ich mir zu machen: $^1/_2$ von einer gespannten Saite wird in gleicher Zeit doppelt so viel Schwingungen machen als die ganze, und deßhalb die Oktave derselben geben. Nehmen wir $^2/_3$ der Länge, so bekommen wir die Quinte; $^4/_5$ geben die große Terz; $^3/_4$ die Quarte; $^3/_5$ die große Sexte ꝛc.

*

arten, welche um ein ♯ vermehrt werden, durch die reine Quinte aufwärts, und die, welche um ein ♭ vermehrt werden, durch die reine Quinte abwärts findet. **C dur** hat nichts zur Vorzeichnung. Die reine Quinte von **C** aufwärts ist **G**; **G dur** hat also ein ♯ zur Vorzeichnung. Aber nur diese und keine andere Durtonart konnte man wählen, welche ein ♯ zur Vorzeichnung haben sollte, denn von der Terz zur Quarte, **H : C**, findet schon der halbe Ton statt; erhöhen wir nun noch die Septime **F**, damit wir **Fis** bekommen, so haben wir auch von der Septime zur Oktave den halben Ton und mithin auch die richtige Lage der ganzen und halben Töne. Um aber in einer jeden Tonleiter die richtige Lage der ganzen und halben Töne zu bekommen, muß man, so wie bei **G**, auch bei den folgenden Tonarten, welche um ein ♯ vermehrt werden, die Septime jederzeit erhöhen. — Die reine Quinte von **G** ist **D**; **D dur** muß daher zwei ♯ zur Vorzeichnung haben. Die reine Quinte von **D** ist **A**; **A dur** hat mithin drei ♯ zur Vorzeichnung ꝛc.

Die reine Quinte von **C** abwärts ist **F**; **F dur** hat ein ♭ zur Vorzeichnung, welches auf die fünfte Stufe von diesem Tone abwärts gesetzt werden und diese erniedrigen muß. Die reine Quinte abwärts von **F** ist **B**; **B dur** hat zwei ♭ zur Vorzeichnung ꝛc. [14]).

Auf diese Weise ist die Vorzeichnung einer jeden Durtonart sehr leicht zu finden; die Molltonarten aber, welche nur beim Schreiben gleiche Vorzeichnung mit den Durtonarten haben und deßhalb verwandte Tonarten genannt werden, finden wir durch die kleine Terz abwärts. Z. B. **C dur** hat nichts zur Vorzeichnung; die kleine Terz von **C** abwärts ist **A**: **A moll** hat also auch nichts zur Vorzeichnung. **G dur** hat ein ♯ zur Vorzeichnung; die kleine Terz abwärts von **G** ist **E**: **E moll** hat auch ein ♯ ꝛc.

Zugleich muß ich noch bemerken, daß die Vorzeichnungen der Molltonarten sämmtlich falsch sind; denn **A moll** müßte ein ♯, **Gis**, zur Vorzeichnung haben, damit hierdurch die siebente Stufe erhöhet, der Leitton bezeichnet, und die richtige Lage der ganzen und halben Töne der Molleiter bestimmt angegeben würde. — **D moll** müßte ein ♯ und ein ♭, **Cis** und **B** zur Vorzeichnung haben; **E moll Fis** und **Dis** ꝛc. Hiervon wird bei der Harmonielehre ausführlicher die Rede sein.

Moll = Tonleiter.

§. 24.

Bei der Molltonleiter müssen wir beachten, daß der sechste und siebente Ton, wenn wir aufwärts schreiten, erhöht werden muß; abwärts schreitend fallen diese Erhöhungen wieder weg.

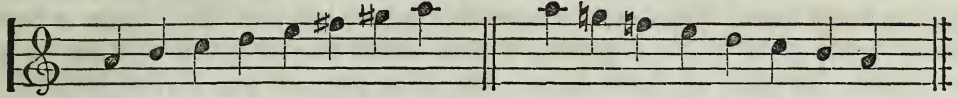
Der siebente Ton muß erhöhet werden, damit wir den Leitton [15]), das Subsemitonium modi, bekommen. Wollten wir aber vom sechsten zum siebenten Tone schreiten, ohne den

---

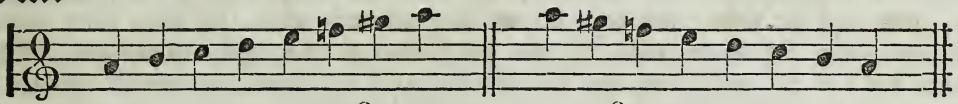
14) Solche Erhöhungs = oder Erniedrigungszeichen, welche eine jede Tonart nothwendig zur Vorzeichnung haben muß und die gleich zu Anfange eines Tonstücks stehen, nennt man wesentliche; diejenigen aber, welche in der Mitte vorkommen und nicht zur Tonart, in welcher eben modulirt wird, gehören, zufällige.

15) Wenn man **C** zum Grundton annimmt und alle Töne der Tonleiter von **C** bis **c**, wie sie nach einander folgen, anschlägt oder singt: so hört man, sobald man auf den Ton **H** kommt, daß er den folgenden Ton **c** zum Voraus ankündigt und gleichsam ein Verlangen nach diesem erweckt.

sechsten zu erhöhen, so würde eine übermäßige Sekunden-Fortschreitung entstehen, welche unnatürlich, gehörwidrig und schwer zu singen wäre; und deßhalb muß auch der sechste, gleichsam dem siebenten zu Gefallen, mit erhöhet werden.



Doch kömmt auch die Moll-Tonleiter, vorzüglich im freien Style, oft in folgender Gestalt vor:



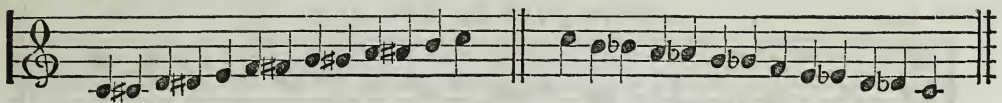
16) 16)

Diese Tonleiter ist aber auch die harmonische, auf welche bei der Harmonie-Lehre besonders Rücksicht genommen werden, und wohl von jener, der melodischen, unterschieden werden muß.

Chromatische Tonleiter.

§. 25.

Die chromatische Tonleiter schreitet in halben Tönen fort:



Chromatische (von dem griechischen Worte χρῶμα, Chroma, die Farbe) oder farbige Tonleiter heißt sie: Weil auf dem Klaviere sowohl die Ober- als Untertasten, wie sie auf einander folgen, ohne eine zu übergehen, angeschlagen werden müssen, wenn wir diese Tonleiter spielen wollen. Diese Ober- oder Untertasten sind aber, entweder die Untern weiß und die Obern schwarz, oder jene schwarz und diese weiß, mithin farbig, oder chromatisch. Oder auch in Hinsicht ihrer Schreibart, weil sie da ebenfalls bunt und farbig aussieht. Oder weil die Nebentöne Schattirungen der andern reinen Töne schienen.

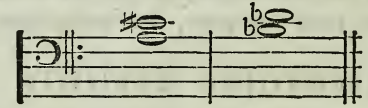
Dieses H, welches die große Septime von C ist und die Kraft hat, den nächst darauf folgenden halben Ton aufwärts, zum Voraus fühlbar zu machen und nach diesem hinweist, hinleitet, nennt man den Leitton oder das Subsemitonium modi von C. So wie aber von C die große Septime H, so ist auch von einer jeden andern Tonleiter die große Septime Leitton. Z. B. von G ist Fis Leitton, von D — Cis, von A — Gis, von F — E, von B — A, von Es — D ꝛc.

16) Solche übermäßige Fortschreitungen müssen aber für die Singstimme vermieden werden.

Enharmonische Tonleiter.

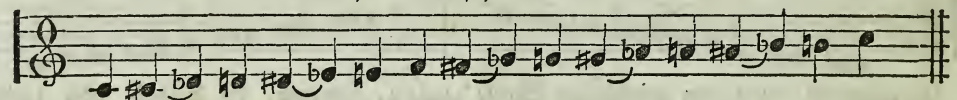
§. 26.

Man kann durch eine Täuschung des Gehörs noch kleinere Fortschreitungen erhalten, die man enharmonisch nennt. Enharmonisch verwechselt nennen wir einen Ton, wenn er derselbe Tonklang bleibt, jedoch in der Schreibart in einen andern verwandelt wird und auf die darneben liegende Notenstufe zu stehen kommt. So bleibt zwar auf dem Klaviere der Ton Cis derselbe, wenn man ihn in Des verwandelt; doch in Verbindung mit andern Tönen entsteht vermöge der Schwingungen eine Wirkung, wo man den Ton, wenn er als Cis gebraucht wird, nicht blos für tiefer, und den, der als Des gebraucht wird, für höher hält: sondern auch jener tiefer und dieser höher ist. Um sich hiervon zu überzeugen, nehme man auf dem Klaviere das Cis als große Terz von A, und das Des als kleine Terz von B, schlage erst jene beiden Töne, welche die große Terz, und gleich darauf diese, welche die kleine Terz bilden, an: so wird man genau hören, daß Des höher als Cis ist [17]).



Eben so verhält sich's mit andern enharmonischen Verwechselungen, wodurch die enharmonischen Fortrückungen, die feinsten und kleinsten, die wir in der Musik haben, entstehen.

Enharmonische Tonleiter.



Solche enharmonische Klangverwechselungen müssen oft statt finden, wenn man schnell in eine entfernte Tonart übergehen und eine angenehme Wendung bekommen will, wovon weiter unten ausführlich die Rede sein wird.

Tonleitern der Alten.

§. 27.

Was die Tonleitern der Alten betrifft, so bedienten sich diese der diatonischen Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, c, d, e, f ꝛc. so, daß sie bald C, bald D, bald E ꝛc. für den untersten Ton annahmen, und als Grundton ihres Gesanges ansahen. So oft aber ein anderer Ton als Grundton zum Gesang angenommen wurde, so oft veränderten die Intervalle auch ihre Beschaffenheit. Fing man von C an, so war D die Sekunde, E die Terz ꝛc.;

---

17) Der Unterschied dieser beiden Töne besteht in einem Intervalle von $^{125}/_{128}$, welches das kleinste enharmonische Intervall ist, und auch das enharmonische Komma genannt wird.

wurde aber D zum Grundton angenommen, so war E die Sekunde, F die Terz ꝛc.; nahm man E als den Grundton an, so war F die Sekunde, G die Terz, A die Quarte ꝛc. Daher nahm auch der Gesang, wenn man von einem andern Grundtone ausging, einen andern Charakter an [18]). Schon durch die große Sexte der dorischen und phrygischen Tonart erhält die Choralmelodie Würde und Anstand; durch die kleine der äolischen hingegen Weichlichkeit und Zärtlichkeit.

Benennung der alten Tonarten.

§. 28.

Die Namen der alten sechs Haupttonarten, welche man nach gewissen griechischen Landschaften, wo diese oder jene vorzüglich ausgeübt wurde, benannte, sind:

Die sechs authentischen Tonarten, Haupttonarten.

Die C zum Grundtone hatte, hieß die jonische Tonart:	C.	d.	e.	f.	G.	a.	h.	C.
— D — — — — — dorische —	D.	e.	f.	g.	A.	h.	c.	D.
— E — — — — — phrygische —	E.	f.	g.	a.	H.	c.	d.	E.
— F — — — — — lydische —	F.	g.	a.	h.	C.	d.	e.	F.
— G — — — — — mixolydische —	G.	a.	h.	c.	D.	e.	f.	G.
— A — — — — — äolische —	A.	h.	c.	d.	E.	f.	g.	A.

Anmerk. Bei den Alten war D, oder die dorische Tonart die erste, E, oder die phrygische Tonart die zweite ꝛc. A, oder die äolische war die fünfte, und C, oder die jonische, die sechste [19]).

§. 29.

Jede dieser sechs Tonarten wurde aber auf eine doppelte Weise behandelt, die man die authentische und plagalische nannte. Nahm der Gesang seinen Umfang von der Prime bis zur

---

18) Von dem eigenthümlichen Charakter einer jeden Tonart ist die Rede B. IV. §. 362.

19) Wir haben viele Choralmelodien, welche ganz in diesen Tonarten behandelt sind. Z. B. In der dorischen: Jesus Christus unser Heiland ꝛc. Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin ꝛc. In der phrygischen: Ach Herr mich armen Sünder ꝛc. Erbarm dich mein, o Herre Gott ꝛc. Herr Gott dich loben wir ꝛc. In der mixolydischen: Gelobet sei'st du Gottes Sohn ꝛc. Komm, Gott, Schöpfer, heiliger Geist ꝛc. In der äolischen: Verleih uns Frieden gnädiglich ꝛc. Doch ist das in mehrern Choralbüchern vorkommende gis dieser Melodie — wie z. B. die vorletzte Note der 4. und 5. Verszeile ꝛc. — ganz fehlerhaft. Dasselbe ist auch der Fall mit der vorletzten Note der 7. Verszeile in der Melodie: Es woll' uns Gott genädig sein ꝛc., welche Note nicht fis, sondern f heißen muß; denn die phrygische Tonleiter heißt nicht: e, fis ꝛc., sondern e, f ꝛc. In der jonischen: Vom Himmel hoch da komm ich her ꝛc. Freu dich sehr, o meine Seele ꝛc. Letztere wird eine Quinte höher, aus G, gesungen.

Quinte [20]), späterhin auch bis zur Oktave, so war dieses die authentische Art; die plagalische aber nahm ihren Umfang von der Unterquarte bis auf die Prime, auch nachher bis zur Oberquinte, wie bei a); oder nach unserer jetzigen Vorzeichnung transponirt, (d. h. in eine andere Tonart versetzt) doch aber, damit wir dieselben halben Töne bekommen, das h in b verwandelt wie bei b.

Die sechs plagalischen Tonarten (Nebentonarten, Untertonarten).

1) Die unterjonische Tonart:	a) G. a. h. C. d. e. f. G. —	b) C. d. e. f. g. a. b. c.
2) — — dorische —	A. h. c. D. e. f. g. A. —	D. e. f. g. a. b. c. d.
3) — — phrygische —	H. c. d. E. f. g. a. H. —	E. f. g. a. b. c. d. e.
4) — — lydische —	C. d. e. F. g. a. h. C. —	F. g. a. b. c. d. e. f.
5) — — mixolydische -	D. e. f. G. a. h. c. D. —	G. a. b. c. d. e. f. g.
6) — — äolische —	E. f. g. A. h. c. d. E. —	A. b. c. d. e. f. g. a.

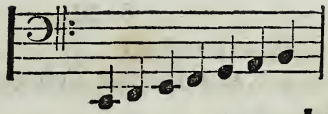
Anmerk. 1. Die Melodien der jonischen, dorischen Tonarten ꝛc., welche die erstere Oktave oft überschreiten und sich mehr in der zweiten, als in der ersten bewegen, nennt man hypojonisch, hypodorisch ꝛc. Diese werden — wenn es ihr Umfang zuläßt — gewöhnlich so transponirt, daß man sie eine Quinte tiefer schreibt und ihnen die Vorzeichnung b gibt.

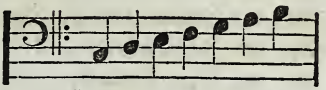
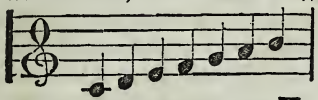
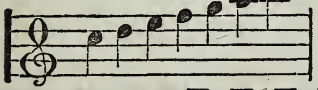
Anmerk. 2. Die dorische, phrygische, lydische, und mixolydische Tonart wählte der mailändische Bischof Ambrosius um das Jahr Christi 370, um darnach den Choralgesang zu verfertigen. Daher wird derselbe auch oft noch der ambrosianische Gesang genannt, obgleich man jetzt nur das **Te Deum laudamus** gewöhnlich darunter versteht. Pabst Gregor der Große ließ aber denselben, um das Jahr Christi 600, nicht nur verbessern, sondern auch noch mit den vier plagalischen Tonarten „der unterdorischen, unterphrygischen, unterlydischen und untermixolydischen“ vermehren. Deßhalb wird der Choralgesang in der römischen Kirche noch öfters der gregorianische Gesang genannt. — Noch ist zu bemerken, daß man zu dieser Zeit die Töne noch nicht durch Noten, sondern durch Buchstaben

---

[20]) In den alten Zeiten hatte jede Melodie nur einen Umfang von einer Quinte, der aber späterhin bis zur Oktave erweitert wurde. Nun war der Gebrauch der ersten Kirchen, die Psalmen und Hymnen zweichörig zu singen, wo der eine Chor mit dem andern abwechselte, oder ihm antwortete. Solche Gesänge nannte man Antiphonen — Wechselgesänge. — Wurde der Gesang des ersten Chores authentisch behandelt, so geschah die Behandlung desselben vom zweiten Chore plagalisch ꝛc. Dadurch entstand nun die authentische und plagalische Behandlung Einer und derselben Tonart.

Noch ist zu merken, daß die Alten nur einstimmige Musik kannten, und deßhalb konnten sie auch alle diese Tonarten zu ihren Melodien sehr gut benutzen, ohne — wie es leider jetzt in mehrern Choralbüchern der Fall ist — manche Töne derselben und zwar blos der harmonischen Begleitung zu Gefallen, durch chromatische Zeichen zu verändern, wodurch aber die alten Tonarten ganz verletzt werden. Diese Melodien können auch jetzt noch recht gut, ohne Abänderung, den Tonarten treu beharmonirt werden. — Erst im 10. Jahrhunderte nach unserer Zeitrechnung fing man an, zu einer Melodie noch Stimmen hinzuzufügen und Akkorde zu bilden. Hiervon wird im zweiten Bande, beim Kontrapunkte, die Rede sein.

bezeichnete, und die große Oktave  durch die Anfangsbuchstaben:

C, D, E, F, G, A, H, vorstellte. Die Töne der zweiten Oktave  wurden durch die kleinen Buchstaben: c, d, e, f, g, a, h vorgestellt. Die dritte Oktave  wurde so bezeichnet, daß man über die kleinen Buchstaben noch einen Querstrich setzte: $\overline{c}$, $\overline{d}$, $\overline{e}$, $\overline{f}$, $\overline{g}$, $\overline{a}$, $\overline{h}$. Die Töne der vierten Oktave  wurden so bezeichnet, daß man zwei Querstriche über die kleinen Buchstaben setzte: $\overline{\overline{c}}$, $\overline{\overline{d}}$, $\overline{\overline{e}}$, $\overline{\overline{f}}$, $\overline{\overline{g}}$, $\overline{\overline{a}}$, $\overline{\overline{h}}$ ꝛc.

Deßhalb nennt man auch bis jetzt noch die erste Oktave, welche hier durch große Buchstaben bezeichnet ist, die große Oktave, und die Töne derselben, z. B. C, D, E ꝛc. das große C — D — E ꝛc. Die zweite Oktave nennt man die kleine, oder ungestrichene; die dritte, die eingestrichene; die vierte, die zweigestrichene ꝛc.

Drittes Kapitel.

Vom Takt.

§. 30.

Die gleichmäßige und abgemessene Eintheilung der Töne, in Ansehung der Zeit, heißt Takt. Die Zeiten, woraus er besteht, heißen Takttheile, Taktzeiten. Die Takttheile werden in Taktglieder, und diese in kleinere Zeittheile getheilt.

§. 31.

Es gibt zweierlei Taktarten: gerade und ungerade. Die geraden Taktarten sind diejenigen, welche zwei oder vier Theile (Takttheile, Hauptzeiten) in einem Takte enthalten. Die ungerade Taktart enthält drei gleiche Takttheile. Diese Taktart wird auch Tripeltakt genannt.

§. 32.

Gerade einfache Taktarten sind:

1) Der Vierviertelt akt, welcher auch schlechter Takt genannt, und durch C angedeutet wird;
2) der Zweiviertelt akt, durch $^{2}/_{4}$,
3) der Zweiachtelt akt, durch $^{2}/_{8}$,
4) der Viertelt akt, mit $^{4}/_{8}$,
5) der Allabrevetakt, gewöhnlich mit $\mathbb{C}$, auch $^{2}/_{2}$ oder $\mathfrak{A}$ [21]) und
6) der Zweieinteltakt, durch $^{2}/_{1}$ oder $\mathfrak{Z}$ bezeichnet.

§. 33.

Ungerade Taktarten sind:

1) Der Dreiviertelt akt, durch $^{3}/_{4}$,
2) der Dreizweiteltakt, durch $^{3}/_{2}$ und
3) der Dreiachtelt akt, durch $^{3}/_{8}$ bezeichnet.

Anmerk. Das erste Viertel eines jeden Taktes ist innerlich schwerer, als das folgende. Im geraden Takte, wo nur zwei Zeiten (Takttheile) enthalten sind, ist die erste die schwere und die zweite die leichte. Im Vierviertelt akt ist das dritte Viertel minder schwer, als das erste [22]); das zweite und vierte hingegen sind die leichten Zeiten. Im dreitheiligen Takte ist die erste Zeit (das erste Takttheil, das erste Viertel ꝛc.) die schwere, die folgenden aber sind die leichten. Die schweren Takttheile werden gewöhnlich die guten, und die leichten werden die schlechten Takttheile (Zeiten) genannt [23]).

Zusammengesetzte Taktarten.

§. 34.

Werden zwei dreitheilige Taktarten zusammengesetzt, so entsteht daraus eine gerade Taktart.

Gerade und gleich zusammengesetzte Taktarten sind:

1) der Sechsachtelt akt, $^{6}/_{8}$,
2) der Sechsviertelt akt, $^{6}/_{4}$,
3) der Zwölfachtelt akt, $^{12}/_{8}$ und
4) der Zwölfviertelt akt, $^{12}/_{4}$.

---

21) Der Allabrevetakt hat nur zwei Takttheile.

22) Nur ist dieses nicht der Fall bei einem Chorale, der in Viertelnoten geschrieben ist; welcher, der langsamen Fortschreitung wegen, in halben Noten (halben Schlägen) geschrieben und nicht vier-, sondern zweitheiliger Takt sein sollte.

23) Das gute Takttheil muß hervorgehoben werden, damit man es von dem schlechten wohl unterscheiden könne; denn nur dann, wenn dieselben schwereren oder leichteren Accente in gleichen Zeiten wiederkommen, erhält ein Musikstück einen Takt oder ein Metrum.

§. 35.

Werden drei dreitheilige Taktarten zusammengesetzt, so entsteht eine ungerade Taktart. Ungerade und ungleich zusammengesetzte Taktarten sind:

1) der Neunvierteltakt, $^{9}/_{4}$;
2) der Neunachteltakt, $^{9}/_{8}$ und
3) der Neunsechzehnteltakt, $^{9}/_{16}$.

Anmerk. Man könnte wohl noch mehrere Taktarten aufstellen, die aber ganz ohne Wirkung und Nachdruck sein würden; denn wollte man z. B. $^{5}/_{8}$ oder $^{7}/_{8}$ Takt zu einem Musikstücke wählen, so würde jener nur einen schweren und vier leichte, dieser einen schweren und sechs leichte Theile enthalten. Solche Armuth an Betonung würde aber dem Gehöre sehr langweilig werden.

Vom Taktschlagen.

§. 36.

Beim Taktschlagen ist es gebräuchlich, den ersten Takttheil eines jeden Taktes durch Niederschlagen der Hand oder der Taktirrolle zu bezeichnen; welches Niederschlag, oder auch Thesis [24]) heißt. In den zweizeitigen Taktarten wird also die gute Zeit durch den Niederschlag, und die schlechte durch den Aufschlag, Arsis [25]), (welches durch das Heben der Hand geschieht), bezeichnet. In den dreizeitigen Taktarten, z. B. im Dreivierteltakte, wird das erste Viertel durch den Niederschlag, das zweite durch den Aufschlag nach rechts, und das dritte durch den Aufschlag nach links, aber etwas höher als das zweite Viertel, bezeichnet. Im Viervierteltakte wird das erste Viertel durch den Niederschlag, das zweite ein wenig aufwärts nach links, das dritte und vierte wie das zweite und dritte im Dreivierteltakte, bezeichnet.

Fängt ein Musikstück mit dem Auftakte an, so wird auch das Zeichen durch den Aufschlag angegeben.

Anmerk. Fängt ein für Orchester geschriebenes Musikstück nicht mit dem vollen Takte, oder mit einer kurzen Note im Auftakte an, z. B. das Stück hätte Viervierteltakt vorgezeichnet, und finge mit einem Sechzehntheile ꝛc. im Auftakte an: so ist es wohl auch nicht zwecklos, wenn man alle vier Zeiten durch das Taktiren angibt, damit jeder Mitspielende ganz bestimmt einsetze. Doch müssen Diese vorher davon in Kenntniß gesetzt werden.

---

24) Vom griechischen θέσις, das Setzen, Stellen, Niederlegen.

25) Vom griechischen ἄιρω, ich erhebe, hebe empor.

*

Viertes Kapitel.

Stimmen-Führung.

§. 37.

Beim Vortragen eines Musikstücks unterscheidet ein geübtes Ohr den Gang einer jeden einzelnen Stimme; und deßhalb muß man bei der Verfertigung eines solchen auch vorzüglich die Fortschreitung der verschiedenen Stimmen wohl berücksichtigen, damit keine Undeutlichkeit entstehe. Undeutlich würden die Stimmen vorzüglich dann werden: wenn wir z. B. einen Choral, oder ein ähnliches mehrstimmiges Musikstück, auf der Orgel oder auf dem Klaviere vortragen wollten, und darin den Alt öfters über den Diskant oder unter den Tenor, den Tenor über den Alt, oder unter den Baß ꝛc. springen lassen wollten, wo man gewiß die einzelnen Stimmen nicht gehörig unterscheiden könnte. Bei Gesang- oder Musikstücken für verschiedene Instrumente hingegen kann man oft mit guter Wirkung eine Stimme über die andere schreiten lassen; weil man, wegen ihrer Verschiedenheit, den Gang einer jeden deutlich vernehmen und verfolgen kann.

Benennung der Stimmen.

§. 38.

Diejenige Stimme, welche die Reihe der höchsten Töne angibt, nennt man die Oberstimme, Sopran, vom italienischen sopra, oben; die aber, welche die tiefste Tonreihe angibt, die Baßstimme, vom italienischen basso, tief. Diejenigen Stimmen, welche die Tonreihen zwischen der höchsten und tiefsten vorzutragen haben, nennt man Mittelstimmen; und im Gegensatz der Mittelstimmen gibt man der höchsten und der tiefsten den gemeinschaftlichen Namen: äußere Stimmen.

Oft unterscheidet man auch die Stimmen nach Zählnamen, und fängt, statt von der Baßstimme aufwärts zu zählen, von der Oberstimme an und zählt abwärts, und nennt die Oberstimme „erste", die nächstfolgende „zweite" u. s. f. dritte, vierte Stimme.

In Gesangstücken nennt man die Oberstimme „Sopran oder Diskant", die zweithöchste „Alt", die nächstfolgende „Tenor" und die tiefste „Baß".

Anmerk. In den frühern Zeiten, wo man nur einstimmige Gesänge hatte, wurde die Melodie derjenigen Stimme, die wir jetzt Tenor nennen, anvertraut. Späterhin versuchte man zu dieser noch eine höhere und eine tiefere zu setzen, und nannte die höhere Alt, vom lateinischen altus, hoch; und die tiefere (wie schon in diesem §. gesagt) Baß, vom italienischen basso, tief. Diejenige Stimme aber, welche den Hauptgesang führte, und sowohl hinsichtlich ihres Fortschreitens, als auch

ihres Tones, den ganzen Gesang halten mußte, bekam den Namen Tenor, vom lateinischen tenere, fest halten. Endlich versuchte man noch eine höhere Stimme hinzuzusetzen, welche einen Gegengesang, oder — was ganz gleich ist — einen verschiedenen, von dem Hauptgesange getrennten, für sich bestehenden, oder mit diesem einen doppelten Gesang bildete. Dieser gab man den Namen Diskant, vom griechischen δὶς, doppelt, getrennt, verschieden — und vom lateinischen cantus, der Gesang. Siehe B. IV. §. 314.

§. 39.

Zeichnen sich in einem Musikstücke unter mehrern Stimmen eine, oder mehrere vor den übrigen, durch ihre hervortretende Melodie vorzüglich aus und ziehen die Aufmerksamkeit des Gehörs auf sich: so legt man einer solchen den Titel „Hauptstimme, Hauptmelodie, Hauptgesang, Cantus firmus (auch oft blos Melodie, Gesang)" bei, und nennt in deren Gegensatze die übrigen: Nebenstimmen, begleitende Stimmen, Begleitung.

§. 40.

Da aber die Hauptstimmen vorzüglich hervortreten und ins Gehör fallen, so müssen wir bei Bearbeitung eines Musikstückes auch auf ihre Ausbildung vorzügliche Sorgfalt wenden.

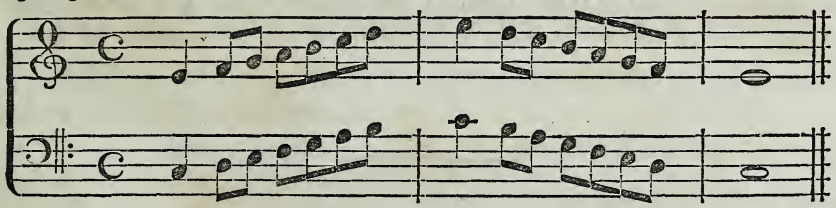
Daher muß auch im zwei- und dreistimmigen Satze jede einzelne Stimme weit sorgfältiger ausgebildet werden, als z. B. im achtstimmigen; weil das Gehör in jenem jeder einzelnen Stimme weit genauer folgen kann, als in diesem.

Bewegung der Stimmen.

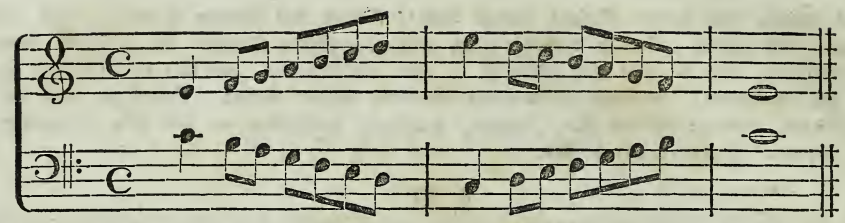
§. 41.

Wenn man die Bewegung der Stimmen in Hinsicht ihrer Richtung betrachtet, so schreiten diese in gerader-, Gegen- oder Seitenbewegung fort.

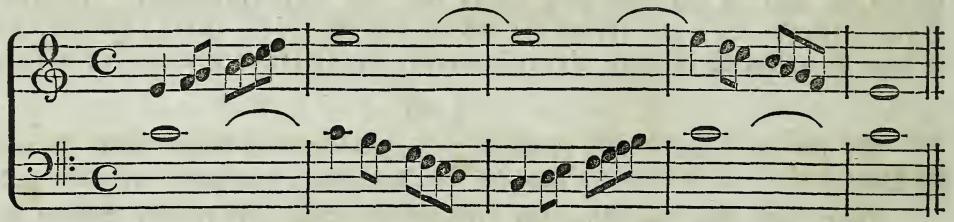
1) Schreiten die Stimmen zugleich aufwärts oder zugleich abwärts, so ist dieses die gerade Bewegung, motus rectus, z. B.



2) Schreiten die Stimmen in entgegengesetzter Richtung fort, so daß die eine auf- und die andere abwärts schreitet, oder umgekehrt: so nennt man dieses die Gegenbewegung, motus contrarius:

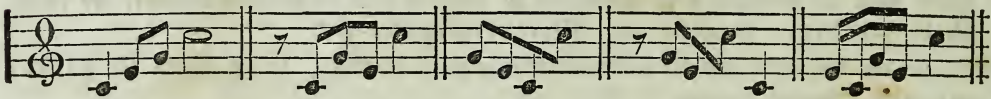


3) Bleibt eine Stimme unbewegt, während die andere auf- oder abwärts schreitet, so ist dieses die Seitenbewegung oder schräge Bewegung, motus obliquus:



Anmerk. Eine Stimme bildet, wenn sie (§. 21.) mehrere Töne auf- oder abwärts fortschreitet, eine Melodie, z. B.

Doch kann eine Stimme auch so fortschreiten, daß sie zugleich mehrere Stimmen vorstellt, und einen Akkord bildet: z. B.



welches man gebrochene Harmonie nennt; weil die zum Akkorde gehörigen Töne nicht zu gleicher Zeit, sondern nur stückweise, gleichsam abgebrochen vom Akkorde, gehört werden.

Zweiter Theil.

Von den Akkorden.

Einleitung.

§. 42.

Ein aus zwei, drei, vier oder mehrern verbindungsfähigen Tönen zusammengesetzter Klang wird ein Akkord genannt.

§. 43.

Alle in der Musik nur möglichst vorkommenden Akkorde lassen sich auf zwei Stammakkorde, Grundharmonien, zurückführen: auf Dreiklangsharmonien oder Dreiklänge, und Septimenakkorde oder Vierklänge (Vierklangsharmonien.)

Anmerk. Als dritten Stammakkord könnte man auch noch den Septnonen-Akkord oder Fünfklang annehmen. Da jedoch in den Verwechselungen desselben der Grundton jederzeit ausfällt, wodurch alsdann unächte Akkorde entstehen, die auch nur Vierklänge sind; da es ferner den Schülern zur wesentlichen Erleichterung dient, wenn man nur zwei Stammakkorde annimmt: so möchte es wohl zweckdienlicher sein, auch nur diese anzunehmen, und auf die Verschiedenheit und Behandlung der ächten und unächten dissonirenden Akkorde hinlänglich aufmerksam zu machen.

§. 44.

Der Dreiklang mit seinen Verwechselungen ist konsonirend; das heißt, nicht blos wohl-, angenehm klingend, sondern vielmehr das Gehör befriedigend, beruhigend.

§. 45.

Der Septimenakkord mit seinen Verwechselungen ist dissonirend; das heißt, das Gehör nicht befriedigend, nicht beruhigend.

Anmerk. Es gibt zweierlei Dissonanzen: wesentliche und zufällige. Wesentliche sind solche, die ein nothwendig zum Akkord gehöriges Intervall bilden; zufällige aber sind Töne, die nicht in der zum Grunde liegenden Harmonie enthalten sind, sondern an der Stelle einer harmonischen [26]) Note stehen und ihren Eintritt aufhalten, (Vorhalte).

---

[26]) Eine harmonische Note ist eine solche, welche mit zur Harmonie gehört.

Mit einem dissonirenden Akkorde können wir nie ein Musikstück schließen; denn die Dissonanz fordert jederzeit erst eine Auflösung in eine Konsonanz, damit das Gehör beruhigt, befriedigt werde.

§. 46.

Ein Akkord ist konsonirend, wenn er aus Intervallen besteht, die nicht nur alle gegen den Grundton, sondern auch unter sich konsoniren; dissonirend ist er, wenn ein oder mehrere Töne darin entweder gegen den Grundton, oder gegen einen andern zum Akkorde gehörigen Ton, dissoniren. Konsonanzen sind „die Prime, kleine und große Terz, reine Quinte" und die aus diesen durch die Umkehrung entstehenden Intervalle: kleine und große Sexte, reine Quarte und Oktave ꝛc.; oder überhaupt alle wesentlichen Intervalle, die in der engsten Zusammenstellung keine Sekunden mit einander bilden.

Erster Abschnitt.

Grund-Harmonien.

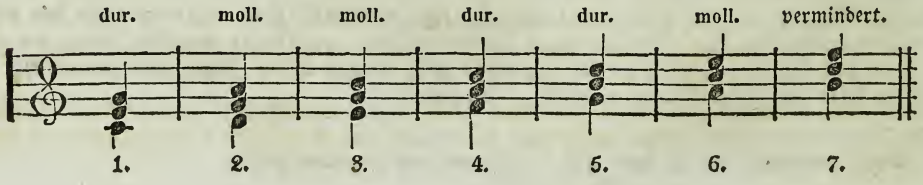
Erstes Kapitel.

Dreiklangs-Harmonie, (erste Grundharmonie).

§. 47.

Der Dreiklang ist ein Akkord, der aus drei verschiedenen Tönen (Klängen) besteht: aus der Prime, deren Terz und Quinte, z. B.

Eigenthümliche Dreiklangs-Harmonien der Dur-Tonart:



Betrachten wir diese eigenthümlichen (leitereigenen, das heißt, aus Tönen der Tonleiter bestehenden) Dreiklangs-Harmonien der Dur-Tonart, so finden wir, daß es dreierlei Dreiklänge gibt:

1) der Dur- oder harte (auch große) Dreiklang, auf der Prime, Quarte und Quinte der Tonleiter;

2) der Moll- weiche (oder auch kleine) Dreiklang, auf der Sekunde, Terz und Sexte der Tonleiter; und

3) der verminderte (auch naturelle) Dreiklang, auf der Septime; in den Molltonarten aber auf der Sekunde der Tonleiter.

§. 48.

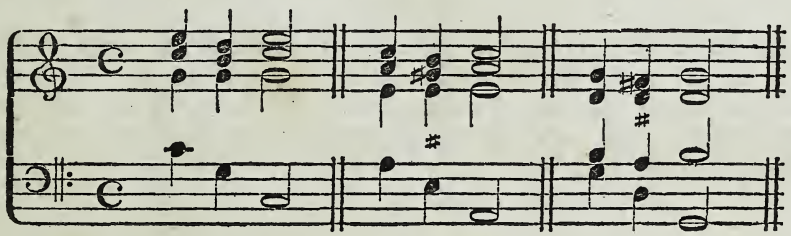
1) Der Durdreiklang besteht aus dem Grundtone, dessen großer Terz [27]) und reiner Quinte [28]).

2) Der Molldreiklang besteht aus dem Grundtone, dessen kleiner Terz und reiner Quinte.

3) Der verminderte Dreiklang besteht aus dem Grundtone, dessen kleiner Terz und verminderter Quinte.

§. 49.

Wollen wir ein Musikstück vierstimmig setzen, so nehmen wir zur vierten Stimme gewöhnlich noch die Oktave darzu; wo alsdann der Dreiklang aus dem Grundtone, dessen Terz, Quinte und Oktave besteht. Z. B.



---

27) Anfänger werden die verschiedenen Arten der Terzen sehr leicht finden und unterscheiden können, wenn sie nur beachten: daß die große Terz jederzeit der fünfte, die kleine der vierte, und die verminderte der dritte halbe Ton von dem Tone ist, von welchem man ab zählt, der aber zugleich als ein halber Ton mitgezählt werden muß; z. B. die große Terz von C ist E, denn E ist von C der fünfte halbe Ton: C, Cis, D, Dis, E; die kleine Terz von C ist Es ꝛc.

28) Die reine Quinte findet man am schnellsten durch die Zusammenstellung einer großen und kleinen Terz; die verminderte Quinte durch zwei kleine, und die übermäßige Quinte durch zwei große Terzen.

Anmerk. Im Dreiklange ist der Baß Grundton, Grundnote; die Terz und Quinte aber sind Beitöne. Manche nennen auch die Terz des Dreiklangs die Mediante, und die Quinte desselben Akkords, die Dominante, welches aber ganz falsche Benennungen sind [29]). Die Wörter Mediante, Dominante ꝛc. wollen wir jedoch, theils wegen der Kürze im Ausdruck, theils wegen des allgemeinen Gebrauchs, noch beibehalten und hier zugleich denen, die sie nicht wissen, erklären.

Tonika ist der Akkord derjenigen Tonart, woraus das Musikstück geht; geht z. B. das Stück aus C dur oder C moll, so ist der Akkord C die Tonika.

Die Dominante (oder auch Oberdominante) ist jederzeit der Durakkord des fünften Tones der Tonika, also in C dur oder moll der Akkord G-dur. Die Dominante muß jederzeit ein Durakkord sein: denn sie heißt ja deßhalb Dominante, weil allemal die große Terz dieses Akkords Leitton und gleichsam Herr (Dominus) der übrigen Töne ist; indem sie zur Tonika hinführt, hinleitet.

Die Unterdominante ist der Akkord, welcher zunächst unter der Dominante liegt, mithin der des vierten Tones der Tonika, (oder der Akkord der Unterquinte), also in C dur der Akkord F dur, und in C moll der Akkord F moll.

Die Obermediante [30]) ist der Akkord des dritten Tones der Tonika; also in C dur der Akkord E moll, und in C moll der Akkord Es dur.

Die Untermediante ist der Akkord des sechsten Tones der Tonika; also in C dur der Akkord A moll, und in C moll der Akkord As dur.

Die Wechseldominante [31]) ist der Akkord des zweiten Tones der Tonika; also in C dur der Akkord D moll, und in C moll der verminderte Akkord D.

Benennung der Intervall-Lagen.

§. 50.

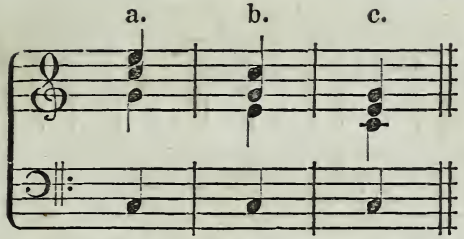
Nicht nur im Dreiklange, sondern in einem jeden Akkord ist immer die Baßnote die Prime, von welcher ab gezählt werden muß. Wollen wir aber zu einer Baßnote die Terz, Quinte und Oktave nehmen und einen Dreiklang bilden: so können wir ein jedes dieser Intervalle in die Oberstimme legen, und wir nennen dann den Akkord nach dem Intervalle, welches zu oberst liegt.

---

29) Die Terz, so wie die Quinte eines Akkords, welche doch nur die zum Akkorde gehörigen Intervalle bilden, können nie Mediante und Dominante genannt werden; denn Mediante, so wie Dominante, bezeichnen jederzeit einen für sich bestehenden Akkord, keineswegs aber ein Intervall von einem Akkorde.

30) Obermediante, weil es der Akkord desjenigen Tones ist, der gerade in der Mitte zwischen der Tonika und der Oberdominante liegt; so wie die Untermediante der Akkord des Tones ist, welcher zwischen der Tonika und der Unterdominante liegt.

31) Den Namen Wechseldominante hat man diesem Akkord gegeben, nicht als wenn es ein Dominanten-Akkord sei, sondern weil er gewöhnlich mit dem Dominanten-Akkord wechselt; das heißt, die Dominante folgt gewöhnlich auf ihn.

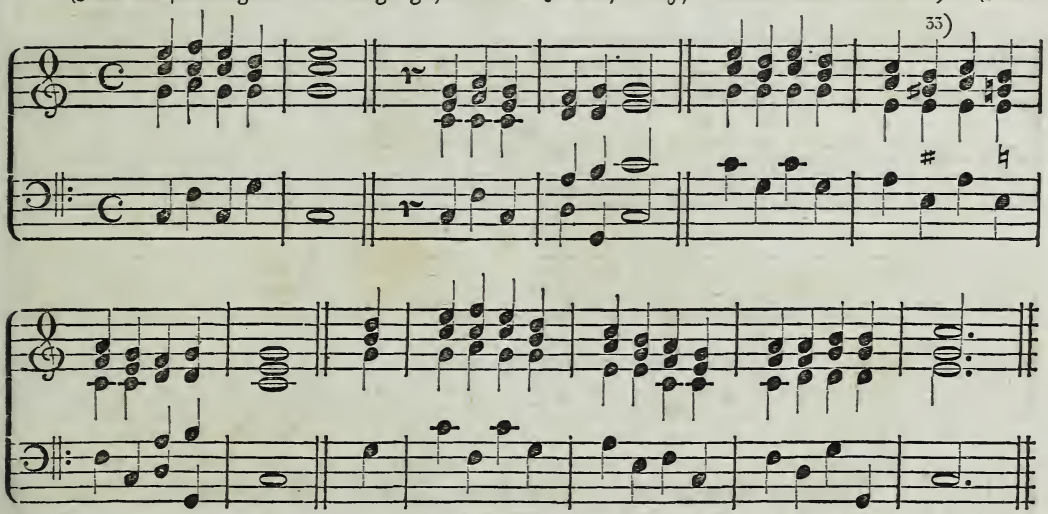


Bei **a** liegt die Terz in der Oberstimme, mithin ist es der Dreiklang in der Terz; bei **b** liegt die Oktave zu oberst, welches der Dreiklang in der Oktave ist; und bei **c**, wo die Quinte zu oberst liegt, ist es der Dreiklang in der Quinte.

Beispiele, um den vollstimmigen Dreiklang richtig behandeln zu lernen.

§. 51.

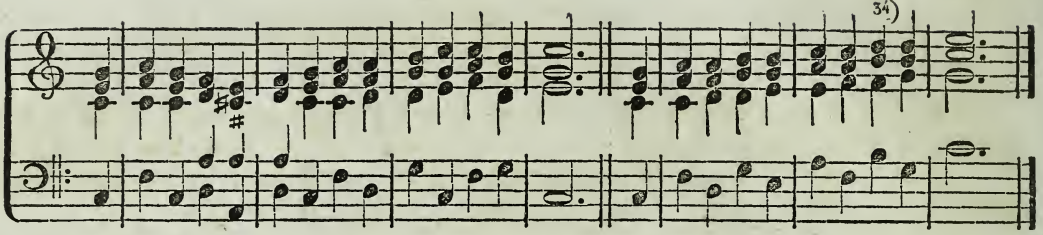
Zum vollstimmigen Dreiklange gehört: die Prime, Terz, Quinte und Oktave [32]). Z. B.



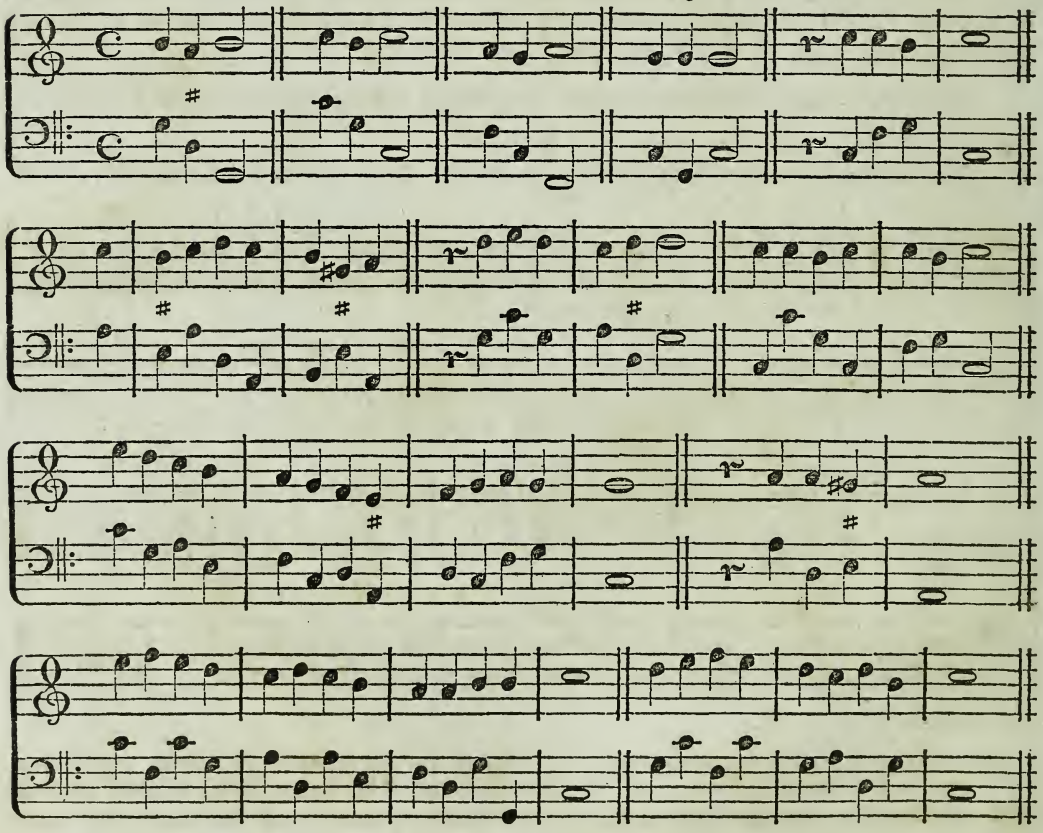
32) Anfänger müssen in diesen Beispielen, zu welchen sie die Mittelstimmen setzen sollen, den Alt dem Soprane, und den Tenor dem Alte so nahe legen, als es die Intervalle des Akkordes erlauben. Die Mittelstimmen zur gegebenen Sopran- und Baßstimme setzen, nennt man auch: **aussetzen.**

33) Das ♯, ♭ oder ♮ allein, ohne Signatur, bezeichnet die Art der Terz „daß diese erhöhet oder erniedrigt werden soll".

*



Beiſpiele zur Uebung:

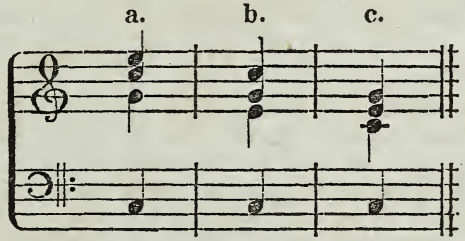


34) Die kleine Quinte im verminderten Dreiklange iſt konſonirend, und bedarf keiner Auflöſung.

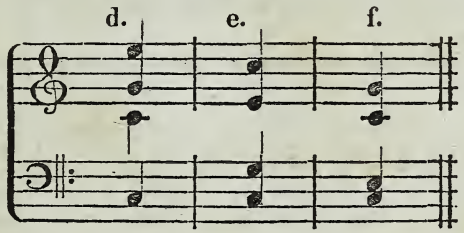
Enge und zerstreute Lage.

§. 52.

Bilden in einem Akkorde Sopran, Alt und Tenor drei verschiedene Töne, welche in dem Bezirk einer Oktave liegen (oder wo der Alt dem Soprane, und der Tenor dem Alte so nahe liegt, als es die zum Akkorde gehörigen Intervalle erlauben): so ist dieses die enge Lage, (enge Harmonie). Z. B.



Bilden in einem Akkorde Sopran, Alt und Tenor drei verschiedene Töne, welche in dem Bezirk zweier Oktaven liegen — doch aber so, daß zwischen dem Sopran und Alt, und zwischen dem Alt und Tenor allemal ein zum Akkorde gehöriges Intervall fehlt: so ist dieses die zerstreute (erweiterte) Lage (zerstreute Harmonie). Z. B.



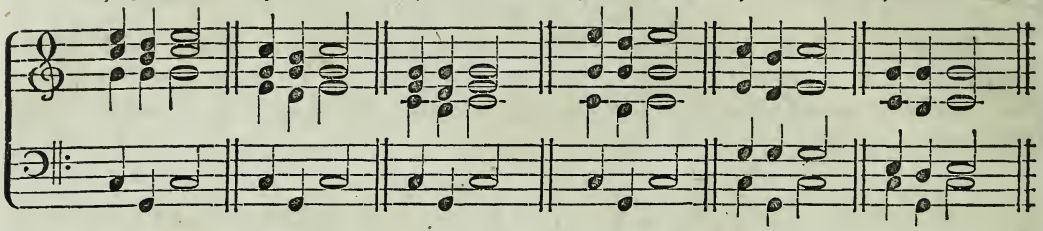
Anmerk. Anfänger werden die zerstreute Lage sehr leicht finden, wenn man ihnen sagt „Man setze die Altstimme der engen Lage eine Oktave tiefer, die Tenorstimme lasse man aber auf ihrer Stufe stehen: so wird jene nun in der zerstreuten Lage zur Tenor- und diese zur Altstimme; wie es in den so eben aufgeführten Akkorden von a, b und c, bei d, e und f geschehen ist."

§. 53.

Benutzen wir die enge und zerstreute Lage in ihren verschiedenen Gestalten, und zwar so, daß wir sowohl in der engen als auch in der zerstreuten einmal die Terz, einmal die Quinte und einmal die Oktave in die Oberstimme legen: so können wir einen Satz auf sechs verschiedene Arten darstellen. Z. B.

Enge Lage | Zerstreute Lage

1) In der 3. 2) in der 8. 3) in der 5. 4) In der 3. 5) in der 8. 6) in der 5.

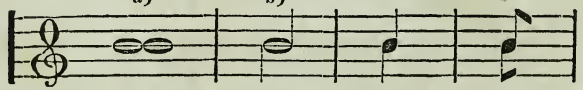


Anmerk. 1. Soll ein und derselbe Satz sechsmal in den verschiedenen Lagen richtig dargestellt werden: so müssen auch die Töne einer jeden Stimme, wie sie im ersten Satze waren, in den folgenden Sätzen immer wieder dieselben bleiben — sie mögen in den Sopran, Alt, oder Tenor gesetzt werden. Im vorhergehenden Beispiele heißen die Soprannoten bei 1) e, d, e. Dieselben Noten bilden bei 2) den Tenor, bei 3) den Alt, bei 4) in der zerstreuten Lage wieder den Sopran, bei 5) den Alt und bei 6) den Tenor. Auf gleiche Weise sind die Töne des Altes von 1) c, h, c, bei 2) in den Sopran, bei 3) in den Tenor, bei 4) in der zerstreuten Lage wieder in den Tenor, bei 5) in den Sopran und bei 6) in den Alt gesetzt. So auch ist der Tenor bei 1) g, g, g, bei 2) zum Alte, bei 3) zum Soprane, bei 4) in der zerstreuten Lage wieder zum Alte, bei 5) zum Tenore, und bei 6) zum Soprane gemacht worden.

Anmerk. 2. In der zerstreuten Lage muß man den Baß, wenn der Tenor unter ihn zu stehen kommen sollte, entweder eine Oktave tiefer, oder die obern Stimmen — den Sopran, Alt und Tenor — eine Oktave höher setzen.

Anmerk. 3. Bekommen zwei Stimmen einen und denselben Ton, so ist Dieses eine Verdoppelung, welche so geschrieben wird:

a) b)

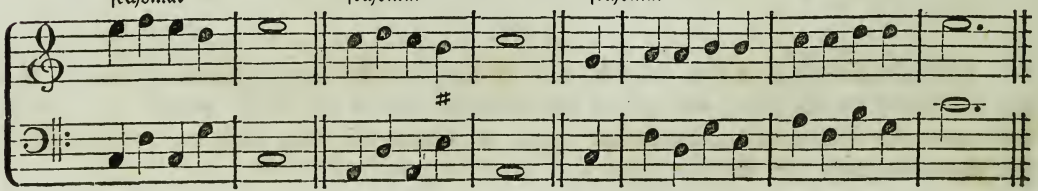


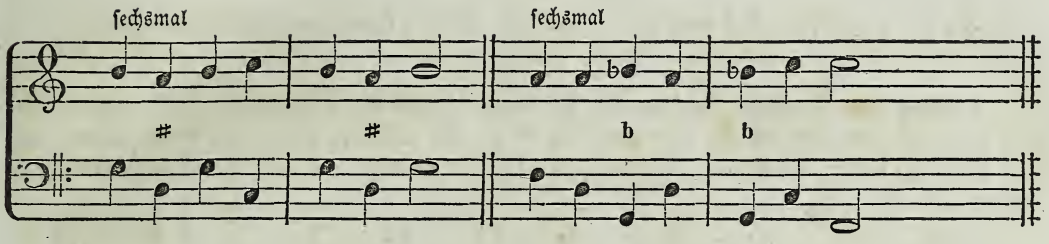
2c.

Anmerk. Bei der Verdoppelung eines ganzen Schlages wie bei a, muß noch ein ganzer Schlag daneben geschrieben werden: weil sonst, wenn man die Verdoppelung durch einen doppelten Strich wie bei b, bezeichnen wollte, aus dem ganzen ein halber Schlag entstehen würde.

Beispiele zur Uebung, um einen Satz auf sechs verschiedene Arten richtig darstellen zu lernen.

sechsmal sechsmal sechsmal





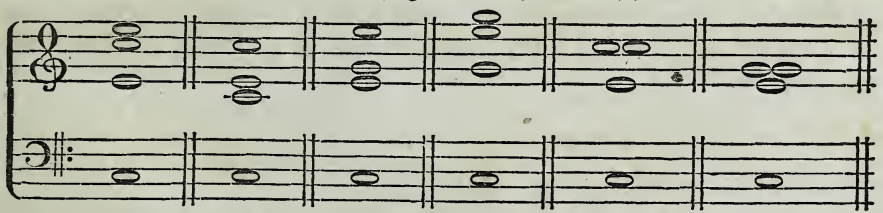
Allgemeine Regeln, die Fortschreitung der Stimmen betreffend.

§. 54.

Man sehe beim Fortschreiten der Stimmen vorzüglich darauf, daß eine jede nach ihrer Art melodisch werde; und lasse sie, hauptsächlich die Mittelstimmen, so wie sie dem einen zum folgenden Akkorde gehörigen Intervalle am nächsten liegen, und nicht so oft sprungweise fortschreiten; sollten aber hierdurch Fehler entstehen, so wird man diese oft durch die Gegenbewegung vermeiden können.

Wollen wir aber fehlerhafte Fortschreitungen vermeiden: so kann nicht immer jeder Dreiklang vollstimmig, das heißt, mit Terz, Quinte und Oktave erscheinen; sondern es muß oft ein Intervall von diesen weggelassen, und dafür ein anderes verdoppelt werden. Es kann die Oktave wegbleiben und dafür doppelte Terz oder doppelte Quinte genommen werden; oder man kann die Quinte weglassen und dafür doppelte Terz oder doppelte Oktave nehmen. Die Terz des Dreiklangs darf aber nie fehlen: theils weil sie den Dur- oder Mollakkord bestimmt; theils weil eine große Leere entstehen und der Akkord zu hohl klingen würde, wenn man sie weglassen wollte. Die große Terz der Tonika und Unterdominante kann man verdoppeln, aber die der Dominante nicht, weil sie Leitton ist. Ja auch die Verdoppelung der großen Terz sucht man, wo es thunlich ist, zu vermeiden, weil sie zu scharf klingt.

Der Dreiklang kann daher auch in folgenden Gestalten erscheinen:

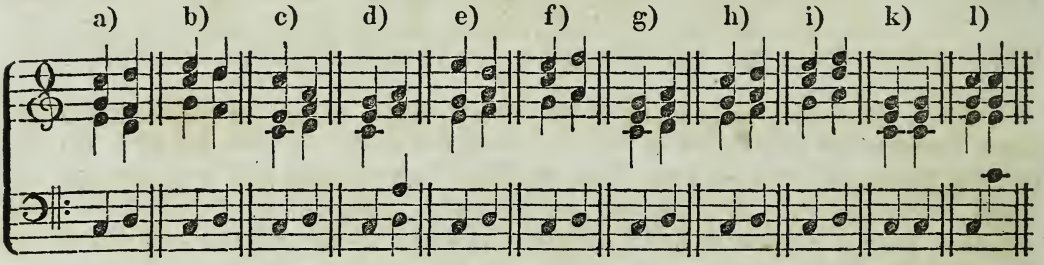


Anmerk. Ein Akkord, welchem ein Intervall fehlt, ist immer leerer als ein vollstimmiger; und daher nimmt man einen jeden so lange vollstimmig, bis Umstände eine Verdoppelung nöthig machen.

Fehlerhafte Oktaven- oder Quintenfortschreitungen.

§. 55.

Oktaven oder Quinten, fortschreitend in einerlei (gleichen) Stimmen, z. B. Sopran mit dem Alt, oder mit dem Tenor, oder mit dem Baß, Alt mit dem Tenor oder Baß, Tenor mit dem Baß ꝛc. bilden fehlerhafte Harmonienfortschreitungen [35]) und müssen deßhalb vermieden werden. Z. B.



Bei a) bilden Baß und Sopran unerlaubte Oktavenfortschreitungen, deßgleichen bei b) Baß und Alt, bei c) Baß und Tenor; bei d) bilden unerlaubte Quintenfortschreitungen Baß und Sopran, deßgleichen bei e) Baß und Alt, bei f) Baß und Tenor. Unerlaubte Quinten- und zugleich auch Oktavenfortschreitungen kommen vor: bei g) unerlaubte Quinten im Tenor und Sopran, und im Baß und Sopran, so wie unerlaubte Oktaven im Baß und Tenor; bei h) kommen im Baß und Alt unerlaubte Quinten- und im Baß und Sopran unerlaubte Oktavenfortschreitungen vor; bei i) bilden Baß und Alt unerlaubte Oktaven- und Baß und Tenor unerlaubte Quintenfortschreitungen [36]).

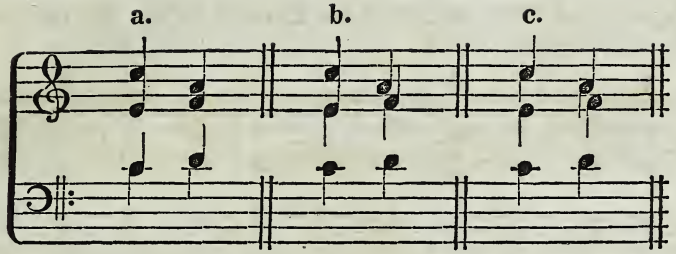
Keinesweges aber sind solche Quinten oder Oktaven, wie bei k und l, wo die Stimmen nicht fortschreiten, fehlerhaft; denn da dieselben Töne des Akkordes bleiben, so bleibt auch dieselbe Harmonie, und eine fehlerhafte Harmonienfortschreitung zwischen diesen zu denken, ist unmöglich.

Auch fehlerhafte Oktavenfortschreitungen entstehen bei a im Baß und Tenore, durch die Verdoppelung der beiden Primen C — D; deßgleichen bei b im Tenor und Alte, und bei c im Alt und Soprane.

---

35) Hiervon wird bei der Harmonie-Lehre die Rede sein.

36) Quinten wie bei d, e, f, g, h, i, wo der Grundton (oder die Prime des Grundtons) mit seiner Quinte unerlaubte Quintenfortschreitungen bildet, nennt man Grundquinten, die nie vorkommen dürfen.

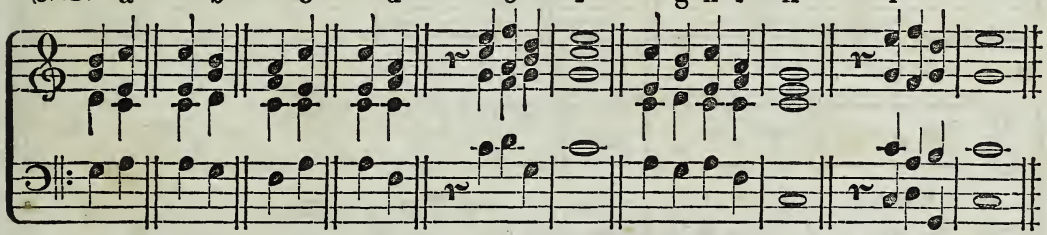


§. 56.

Solche fehlerhafte Oktaven- oder Quintenfortschreitungen können auf folgende Weise vermieden werden:

1) Schreiten Sopran und Baß in gleicher Bewegung eine Sekunde oder Terz aufwärts, so nimmt man zuerst den Akkord vollstimmig (in der engen Lage), dann doppelte Terz und Quinte; schreiten sie eine Sekunde oder Terz abwärts, so nimmt man den ersten Akkord mit doppelter Terz und Quinte, und den zweiten vollstimmig (in der engen Lage). Oder dieselbe Regel so gestellt: Schreiten Sopran und Baß gleichmäßig (in gleicher Bewegung) sekunden- oder terzenweise fort: so nimmt man den Akkord mit der tiefern Soprannote vollstimmig (in der engen Lage) und den mit der höhern mit doppelter Terz und Quinte.

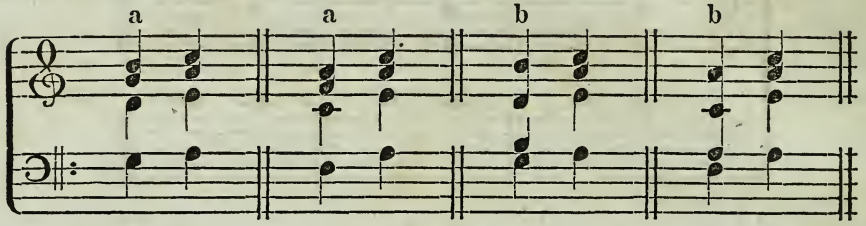
Z. B. a b c d e f g h i k l



Bei a, e und h schreiten Sopran und Baß gleichmäßig sekunden-, und bei c terzenweise auf-, bei b, d, g und i eben so abwärts; bei f hingegen schreitet der Sopran nur eine Sekunde auf- und bei k eine Sekunde abwärts, der Baß aber eine Quarte, beide Stimmen schreiten also nicht gleichmäßig fort; mithin braucht diese Regel, weil keine Fehler entstehen, auch nicht angewendet zu werden: sondern man nimmt den folgenden Akkord vollstimmig, und zwar in derselben Lage, die vorhergegangen war. Obige Regel muß auch dann angewendet werden, wenn wir den Satz in der zerstreuten Lage haben, wie bei l.

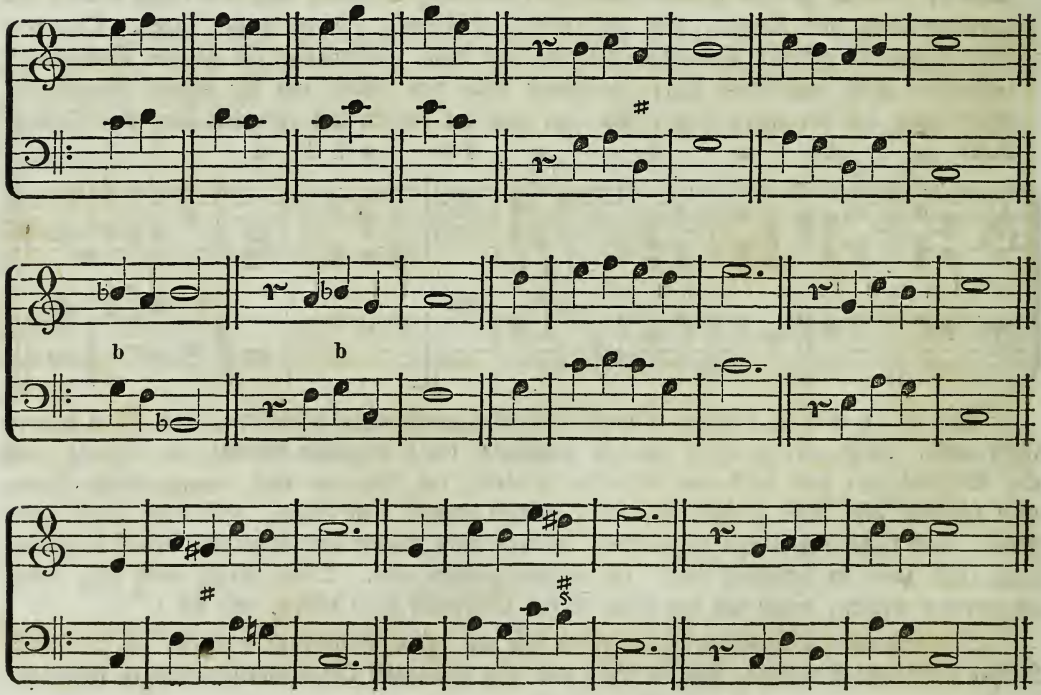
Im folgenden Beispiele würden, wenn wir wie bei a fortschreiten wollten, im Baß und Tenore fehlerhafte Quinten-, und im Baß und Alte fehlerhafte Oktavenfortschreitungen entstehen,

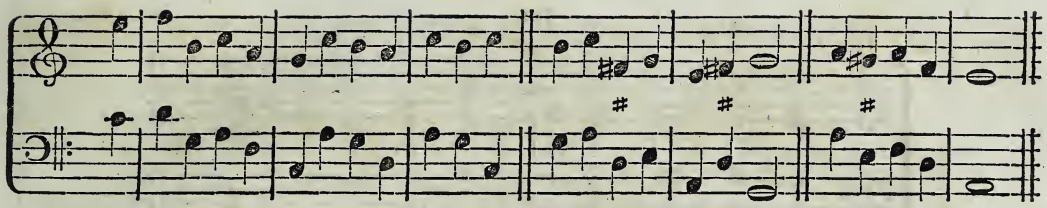
welche zwar bei b vermieden sind: aber durch die Sprünge in den Mittelstimmen werden diese beiden Sätze ganz unmelodisch;



Anmerk. Auf eine reine Quinte kann abwärts schreitend eine verminderte folgen, wenn jene auf der Tonika und diese auf der Dominante vorkommt. Siehe §. 166.

Beispiele zur Uebung, um fehlerhafte Quinten- oder Oktaven-fortschreitungen vermeiden zu lernen:



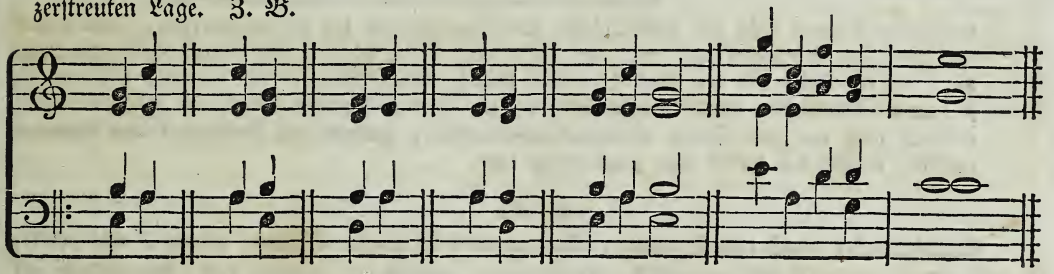


§. 57.

Fehlerhafte Quinten- oder Oktavenfortschreitungen können ferner auf folgende Weise vermieden werden:

2) Schreiten Sopran und Baß gleichmäßig sprungweise [37]) fort: so nimmt man, springen sie aufwärts, den ersten Akkord in der engen und den zweiten in der zerstreuten Lage; springen sie abwärts, umgekehrt.

Oder dieselbe Regel kürzer: Schreiten Sopran und Baß sprungweise fort: so nimmt man den Akkord mit der tiefern Soprannote in der engen, und den mit der höhern in der zerstreuten Lage. Z. B.

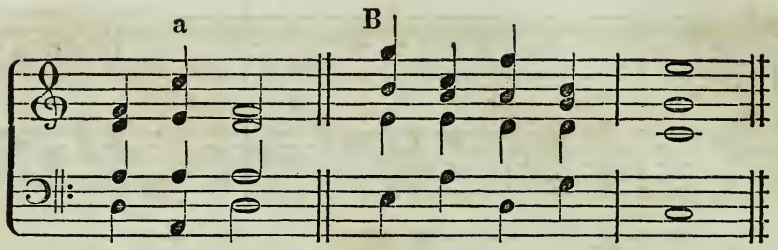


§. 58.

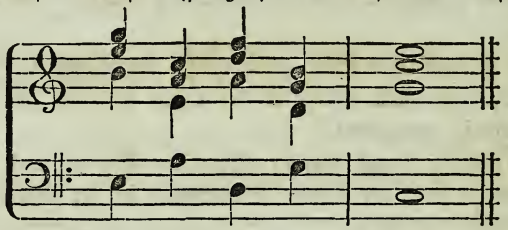
Dieselbe Regel muß auch dann angewendet werden, wenn der Baß und Sopran in der Gegenbewegung sprungweise fortschreiten, sobald dieser von jenem wieder die Terz ist. Z. B. bei a springt der Sopran eine Quinte auf- und der Baß eine Quarte abwärts. Die Quarte aber gibt in der Umkehrung die Quinte; mithin ist es gleich, ob der Baß hier eine Quarte ab- oder eine Quinte aufwärts fortschreitet: denn der Sopran bleibt immer die Terz vom Basse.

---

57) Wenn die Fortschreitung einer Stimme mehr als eine Terz beträgt, so nennt man Dieses einen Sprung.



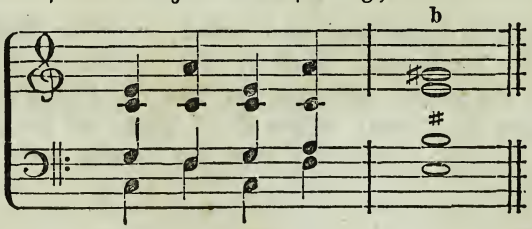
Anmerk. Wollten wir aber, wenn Baß und Sopran springen, die Mittelstimmen ebenfalls sprungweise fortschreiten lassen, wie z. B.



so würden dadurch nicht nur Undeutlichkeit und Gezwungenheit der Stimmenführung, sondern auch fehlerhafte Fortschreitungen entstehen. Der Alt bildet nämlich mit dem Baß immer fehlerhafte Oktaven- und der Tenor mit dem Baß fehlerhafte Quintenfortschreitungen. Im vorletzten Beispiele bei B hingegen schreiten die Mittelstimmen so fort, wie sie dem folgenden Akkorde am nächsten liegen; wodurch nicht nur eine richtige melodische Fortschreitung, sondern auch Deutlichkeit aller Stimmen entsteht, welchen das Gehör ganz genau folgen kann.

§. 59.

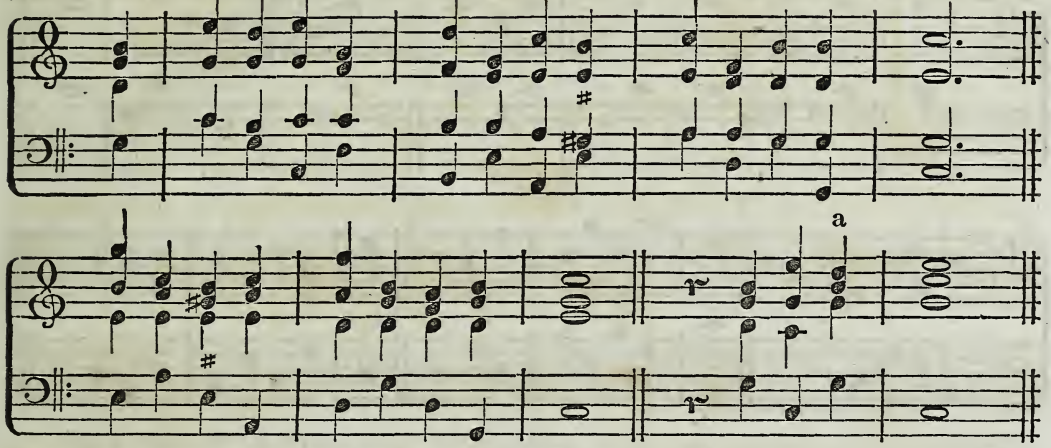
Schreiten aber, nach dem Sprunge, Sopran und Baß eine Sekunde abwärts wie bei b: so müssen wir die im §. 56. aufgestellte Regel wieder anwenden, nämlich den ersten Akkord mit doppelter Terz und Quinte, und den zweiten vollstimmig;



§. 60.

Schreitet nach einem Sprunge der Baß noch sprungweise, der Sopran aber eine Sekunde oder Terz fort: so müssen wir diejenige (die enge oder zerstreute) Lage, die wir eben

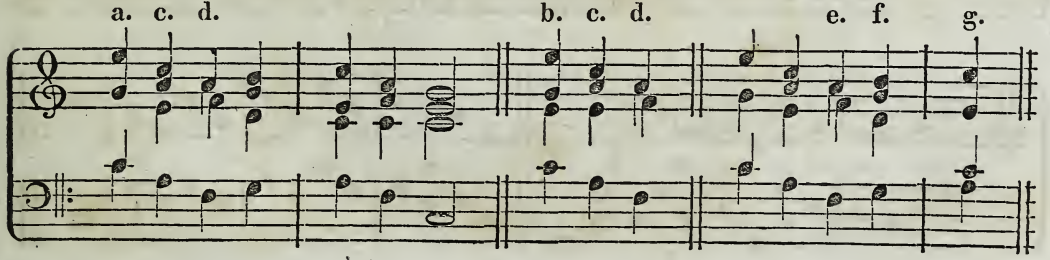
hatten, beibehalten, wenn nicht durch die Sprünge der Mittelstimmen Fehler entstehen sollen. Z. B.



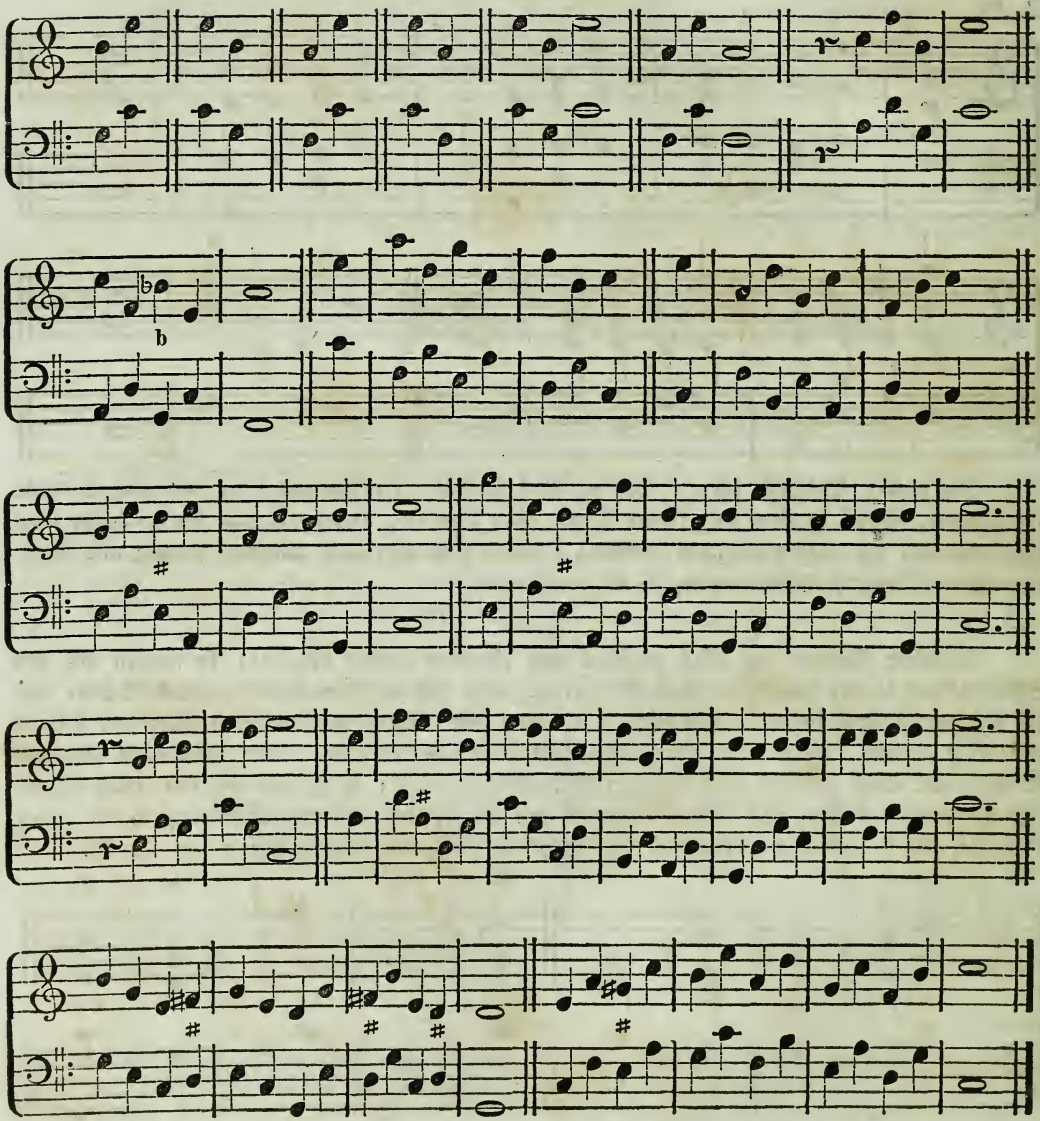
Im letztern Beispiele bei a, wo der Baß springt, der Sopran aber nur eine Sekunde fortschreitet, ist die so eben aufgeführte Regel nicht beachtet, sondern, statt die zerstreute Lage beizubehalten, die enge genommen worden; dadurch sind aber auch mit dem Tenore und Basse fehlerhafte Oktavenfortschreitungen, C G, entstanden.

§. 61.

Schreiten Sopran und Baß zweimal nach einander Terzen abwärts: so müssen wir den ersten Akkord in der zerstreuten Lage wie bei a, oder mit der doppelten Terz und Quinte wie bei b, den zweiten in der engen wie bei c, und den dritten mit doppelter Terz und Oktave wie bei d nehmen, wenn keine fehlerhaften Fortschreitungen entstehen sollen. Schreiten hingegen Sopran und Baß zweimal nach einander Sekunden aufwärts: so müssen wir den ersten Akkord mit der doppelten Terz und Oktave nehmen wie bei e, den zweiten vollstimmig in der engen Lage wie bei f, und den dritten mit der doppelten Terz und Quinte wie bei g. Z. B.



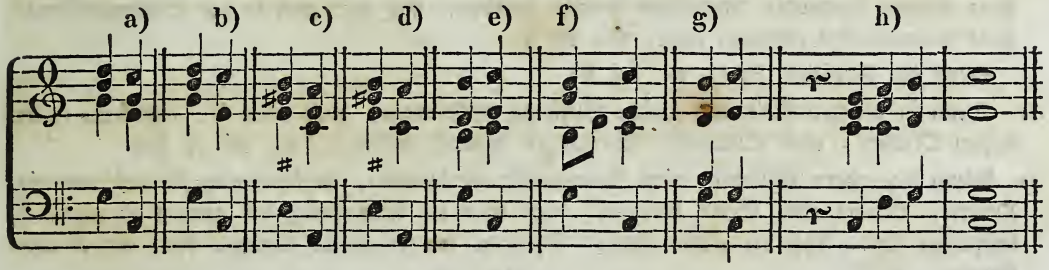
Beispiele zur Uebung:



Vom Leittone.

§. 62.

Der Leitton (das subsemitonium modi) muß, da er ein Verlangen [38]) nach dem Haupttone der Tonika erweckt, so oft er gehört wird, in denselben (einen halben Ton aufwärts) schreiten. Er ist jederzeit die große Terz der Dominante, oder die große Septime der Tonika.



Bei a) schreitet die Altnote h als Leitton von c, nicht einen halben Ton aufwärts nach c, sondern eine Terz abwärts nach g, welches ganz falsch ist; denn der Leitton muß wie bei b) einen halben Ton aufwärts in die Tonika schreiten. Eben so ist die Fortschreitung des Leittons gis, bei c), ganz falsch; bei d) hingegen schreitet der Leitton gis richtig nach a. Da aber der Leitton einen halben Ton aufwärts schreiten muß, so darf er auch nicht verdoppelt werden, weil sonst wie bei e) im Sopran und Tenor verbotene Oktavenfortschreitungen entstehen würden. Bei f liegt der Leitton ebenfalls im Sopran und Tenore doppelt; nur mit dem Unterschiede, daß im Tenor erst die Quinte nachschlägt, bevor er in die Tonika schreitet, wodurch aber wieder fehlerhafte Oktavenfortschreitungen mit dem Tenor und Sopran entstehen; denn die nachschlagende Quinte hebt diese Oktaven nicht auf, indem das Tenor h — weil kein Harmonienwechsel statt findet — im Gehöre fortklingt. Bei g) finden zwar keine fehlerhaften Oktavenfortschreitungen statt, aber der Leitton h im Tenore schreitet nach g; welches falsch ist, wie oben bei a gesagt worden. Bei h) schreiten Sopran und Baß vom zweiten zum dritten Akkord eine Sekunde aufwärts, wo wir, da auf die Unterdominante die Dominante folgt, aus der engen in die zerstreute Lage gehen müssen; denn die Altnote f, kann nicht nach g, eine Stufe aufwärts schreiten, weil sonst mit dem Alt und Baß Oktaven entstehen würden; sie kann auch nicht nach h, eine Quarte aufwärts schreiten, weil alsdann der Leitton doppelt liegen würde: sie muß also nach d, eine Terz abwärts schreiten. Die Tenornote c kann nicht eine Stufe aufwärts nach d schreiten, weil sonst mit dem Tenor und Basse Quinten entstehen würden; sie

---

38) Siehe die Anmerkung 15) §. 24.

kann nicht eine Stufe abwärts nach h schreiten, weil dann der Leitton doppelt liegen würde: sie muß deßhalb eine Quarte abwärts nach g schreiten. Hierdurch entsteht in der Tenorstimme ein Sprung. Es wird daher nöthig sein, hier zu zeigen, wann eine Mittelstimme sprungweise fortschreiten darf.

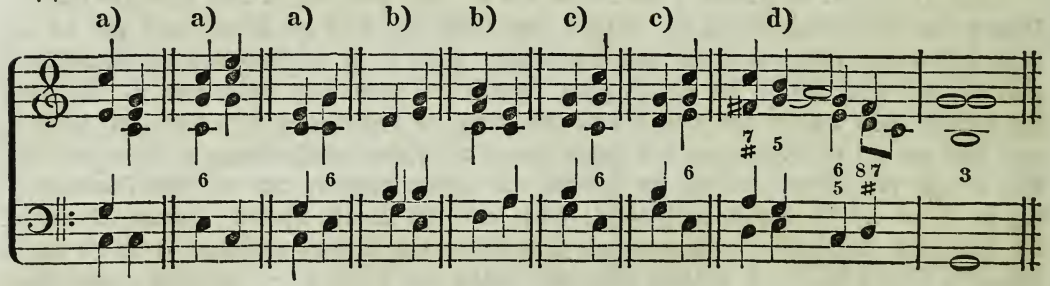
Die Mittelstimmen können springen:

1) In zwei auf einander folgenden Akkorden, welche einerlei Harmonie bilden; weil dann keine andere Harmonie dazwischen gedacht werden, und also auch in der Stimmenführung keine Undeutlichkeit entstehen kann, wie bei a.

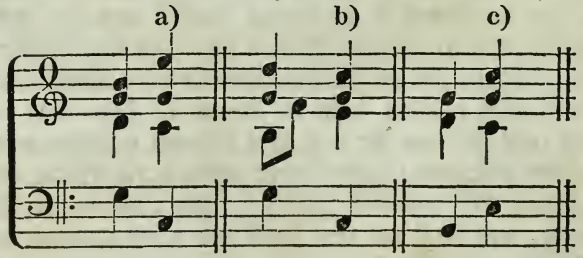
2) Wenn die Mediante folgt; wie bei b;

3) Wenn in gleichen Stimmen gleiche Sprünge vorkommen, doch aber so, daß keine fehlerhaften Oktaven- oder Quintenfortschreitungen dadurch entstehen, wie bei c; und

4) Wenn die andern Stimmen nicht sprungweise fortschreiten, so kann eine Mittelstimme eine Quarte, Quinte oder Sexte springen; doch muß die Entfernung der andern Stimmen so beschaffen seyn, daß bei einem solchen Sprunge die springende Stimme keine andere überschreitet. Z. B.

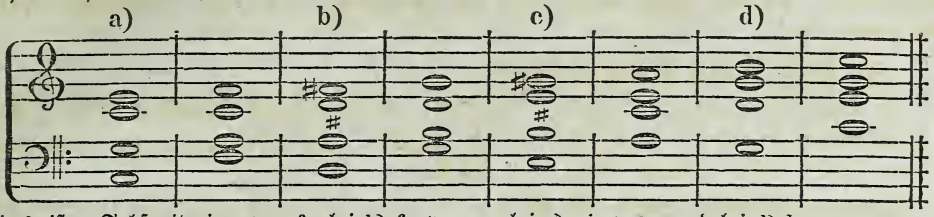


Der Leitton kann aber auch in die Terz der Tonika schreiten, z. B.



In diesem Beispiele schreitet der Leitton bei a im Soprane, bei b im Tenore, und bei c im Basse in die Terz der Tonika.

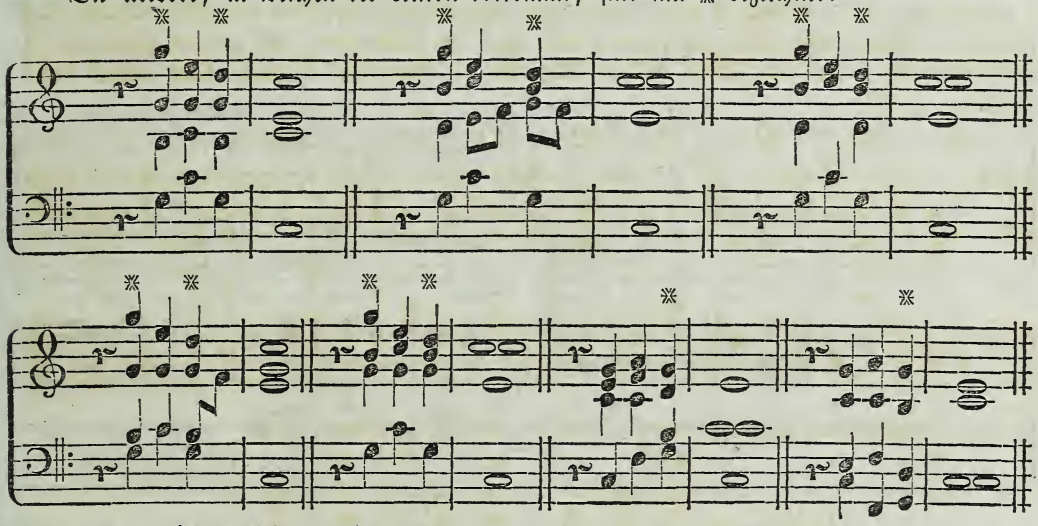
Anmerk. Auch die zufällig erhöhte große Terz, welche hier mit ♯ über der Baßnote bezeichnet ist, kann nicht verdoppelt werden; weil sie gewöhnlich als Subsemitonium eines Tones, wohin man ausweichen will, vorkommt, wie hier zu sehen ist:



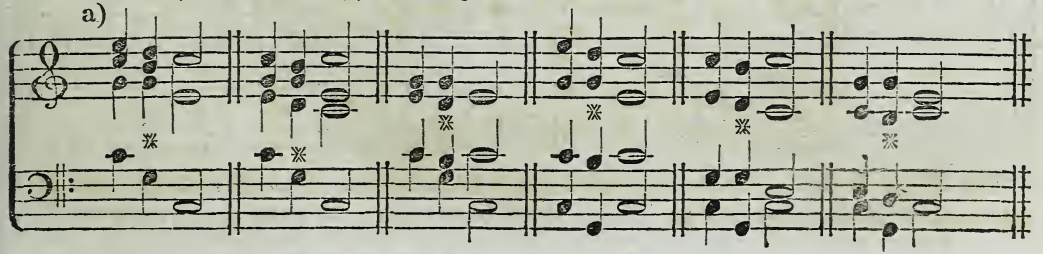
Bei a) ist e Subsemitonium von f, bei b) fis von g, bei c) gis von a und bei d) h von c.

Beispiele, den Leitton richtig behandeln zu lernen.

Die Akkorde, in welchen der Leitton vorkommt, sind mit ※ bezeichnet:

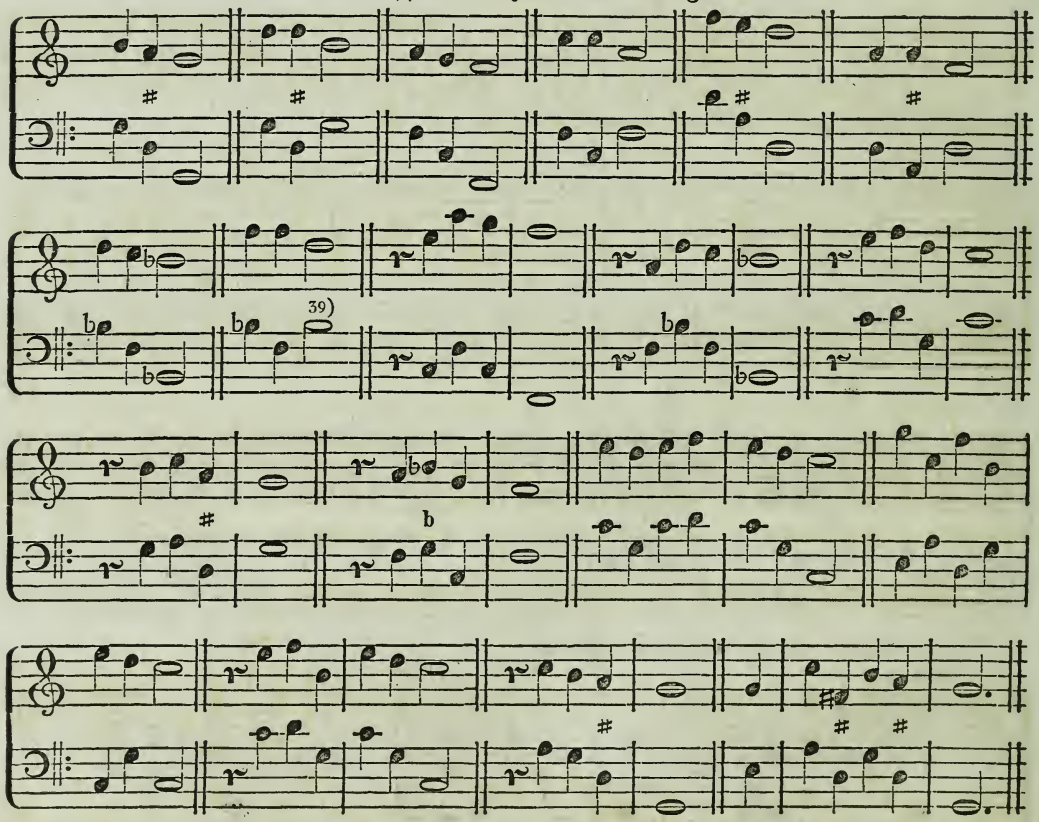


Sechsmal in den verschiedenen Lagen.

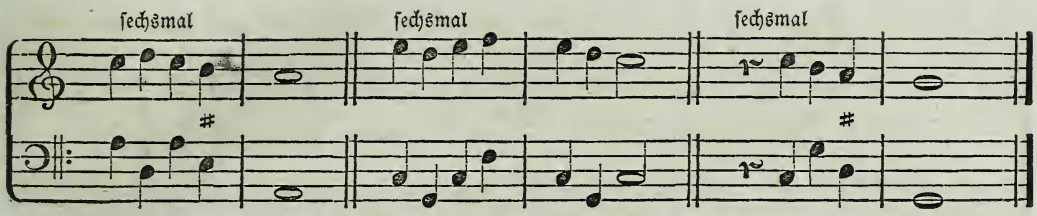


Im ersten Satze bei a, welcher sechsmal in den verschiedenen Lagen genommen worden ist, kommt im Schlußakkorde keine Quinte mit vor; welche deßhalb auch in allen sechs Sätzen, wenn sie richtig sein sollen, im letzten Akkorde fehlen muß: denn die Töne einer jeden Stimme des ersten Satzes müssen immer dieselben bleiben, sie mögen in den folgenden Sätzen in der Ober- oder in einer Mittelstimme erscheinen (§. 53.). Die Töne des Soprans sind: e, d, c; die des Altes c, h, c, und die des Tenors g, g, e; welche hier auch in einer jeden Stimme, in die sie versetzt sind, immer wieder dieselben bleiben.

Beispiele zur Uebung.



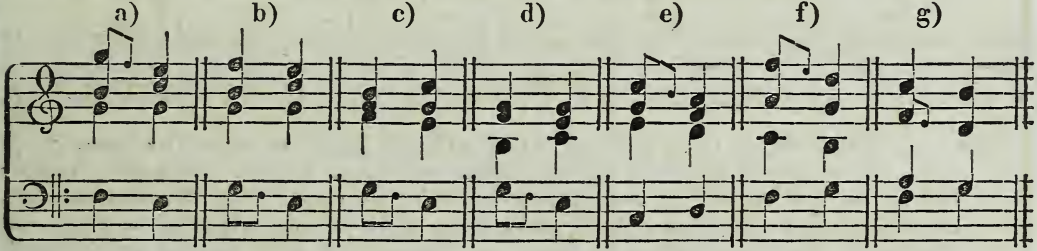
39) Diese acht Sätze kann man zur Uebung, einmal in der engen, und einmal in der zerstreuten Lage, aussetzen lassen.



Verdeckte Oktaven und verdeckte Quinten.

§. 63.

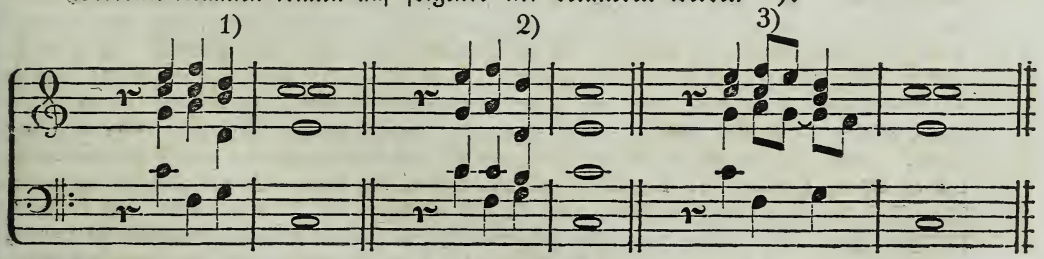
Wenn eine Stimme eine Terz fortschreitet, so können wir die dazwischen liegende Sekunde durchgehen (nachschlagen) lassen oder durchgehend denken; entstehen nun durch diese durchgehende Sekunde mit irgend einer Stimme Oktaven oder Quinten, so nennen wir diese verdeckte Oktaven oder verdeckte Quinten. Z. B.



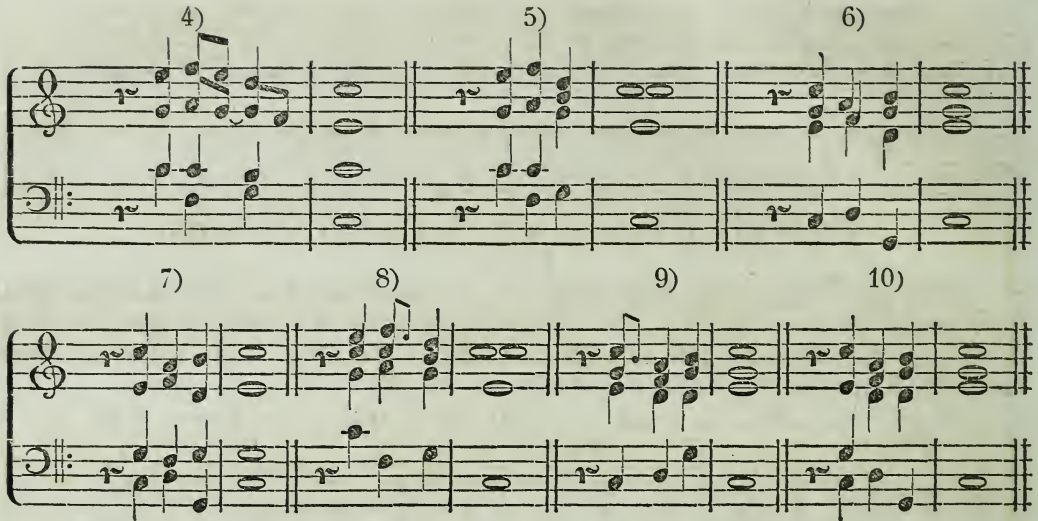
Verdeckte Oktaven entstehen: bei a) im Sopran und Basse durch die durchgehende Sopranote F; bei b) im Baß und Soprane durch das durchgehende F im Basse; deßgleichen bei c) im Baß und Tenor und bei d) im Baß und Alt. Verdeckte Quinten bilden: bei e) Sopran und Tenor durch die durchgehende Sopranote H; bei f) Sopran und Alt, durch die durchgehende Sopranote E; und bei g) Alt und Tenor, durch die durchgehende Altnote E.

§. 64.

Verdeckte Quinten können auf folgende Art vermieden werden [40]):



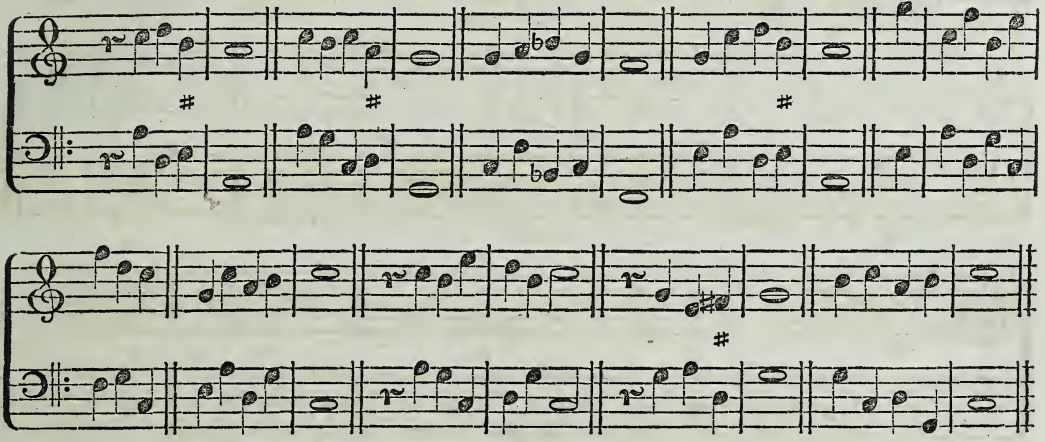
[40]) Wie verdeckte Oktaven zu vermeiden sind, wird weiter unten gezeigt werden.



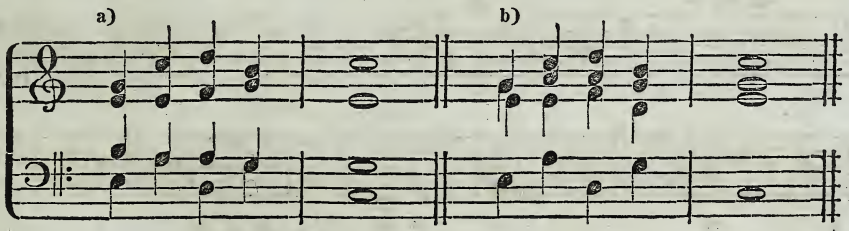
Anmerk. Hätten wir bei 1) die Tenornote a nach g schreiten lassen, wie es bei 8) geschehen ist: so wären mit dem Sopran und Tenor verdeckte Quinten entstanden; diese sind aber dadurch vermieden worden, daß wir auf der Dominante die doppelte Quinte genommen haben. Es würde daher hier, um solche verdeckte Quinten zu vermeiden, diese Regel aufzustellen sein: „Schreitet die Oktave, als Oberstimme, eine Terz abwärts in die Quinte der Dominante: so nimmt man auf ihr die doppelte Quinte, und zwar so, daß die Terz des vorhergehenden Akkordes eine Quinte abwärts in die Quinte der Dominante schreitet." Bei 2) ist der Satz von 1) in der zerstreuten Lage aufgeführt. Bei 3) werden die verdeckten Quinten durch die im Tenore durchgehende Achtelnote g vermieden. Diese Art kann man aber nur dann anwenden, wenn auf der darauffolgenden Dominante die Septime in derselben Stimme, in welcher die durchgehende Note vorkam, der Oktave nachschlägt, wie es hier geschehen ist; indem sonst im entgegengesetzten Falle — wenn wir nämlich die Septime nicht nachschlagen, sondern die Oktave liegen lassen wollten — die Stimmenführung langweilig und ungleich werden würde. Der Satz von 3) ist bei 4) in der zerstreuten Lage gegeben. Verdeckte Quinten sind aber auch so zu vermeiden: daß man, wenn die Oktave, als Oberstimme, eine Terz abwärts in die Quinte der Dominante schreitet, aus der zerstreuten Lage in die enge übergeht, wie es bei 5) geschehen ist. Das kann aber nur dann geschehen, wenn wir in der Durtonart moduliren: denn in der Molltonart — wo hier, wenn wir z. B. in C moll modulirten, die Altnoten g, as, h, c heißen müßten — würden von as nach h übermäßige Fortschreitungen entstehen, welche fehlerhaft wären. Hätten wir endlich bei 6) die Tenornote e, eine Stufe abwärts, nach d schreiten lassen, wie es bei 9) geschehen ist: so würden mit dem Sopran und Tenor verdeckte Quinten entstanden sein. Diese sind aber dadurch vermieden worden, daß wir das e eine Stufe aufwärts, nach f, haben schreiten lassen. Hier würde man daher folgende Regel zu beachten haben: „Schreitet die Oktave, als Oberstimme, eine Terz abwärts in die Quinte der Wechseldominante: so nimmt man auf dieser, um verdeckte Quinten zu vermeiden, die doppelte Terz. Bei 7) ist der Satz von 6) in der zerstreuten

Lage aufgeführt, wo ebenfalls die Terz des vorhergehenden Akkordes, eine Stufe aufwärts, in die Terz der Dominante schreitet. Auch hier kann man, um verdeckte Quinten zu vermeiden, sowohl in der Dur- als Molltonart, aus der zerstreuten Lage in die enge übergehen, wie es bei 10) geschehen ist.

Man suche die verdeckten Quinten, die in folgenden Sätzen vorkommen könnten, zu vermeiden.

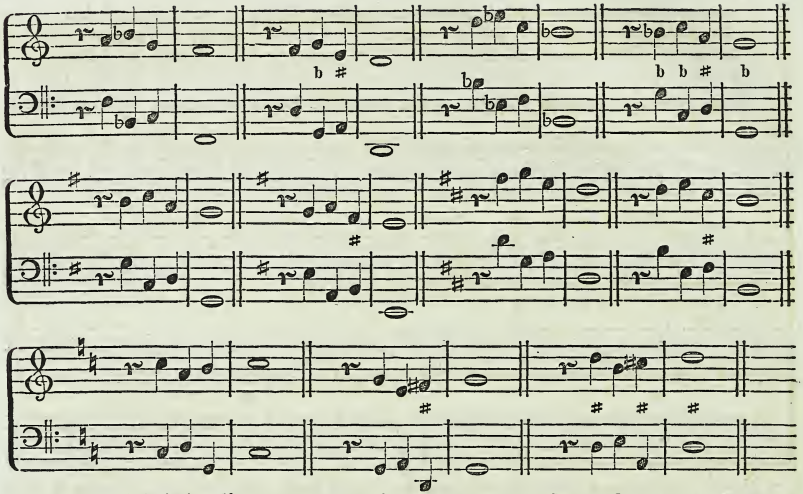


Anmerk. Obgleich nicht alle Quinten verboten sind, wovon weiter unten die Rede sein wird: so ist es doch Anfängern sehr zu rathen, daß sie rein schreiben und selbst alle verdeckten Quinten vermeiden lernen; denn nur derjenige, der einer jeden Stimme einen schönen melodischen Gesang zu geben weiß, kann sich manche verdeckte Quinten erlauben, weil sie dann nicht auffallend werden. Sollten jedoch aber Stellen vorkommen, wo ein Ungeübter verdeckte Quinten nicht zu vermeiden wüßte, so kann er einen solchen Satz, wie z. B. den nachstehenden bei a, statt in der zerstreuten, auch so, wie bei b, mit doppelter Terz, in der engen Lage nehmen:

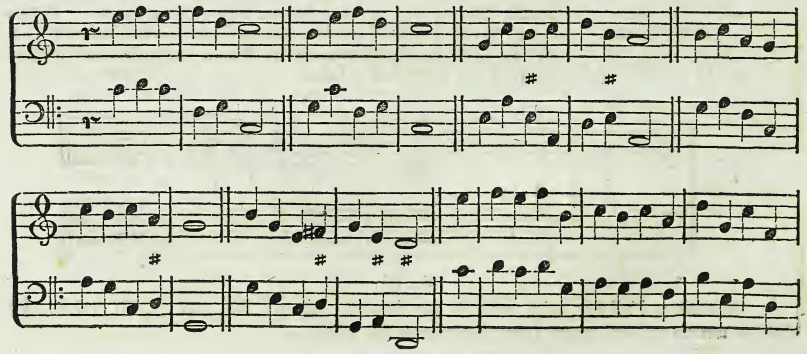


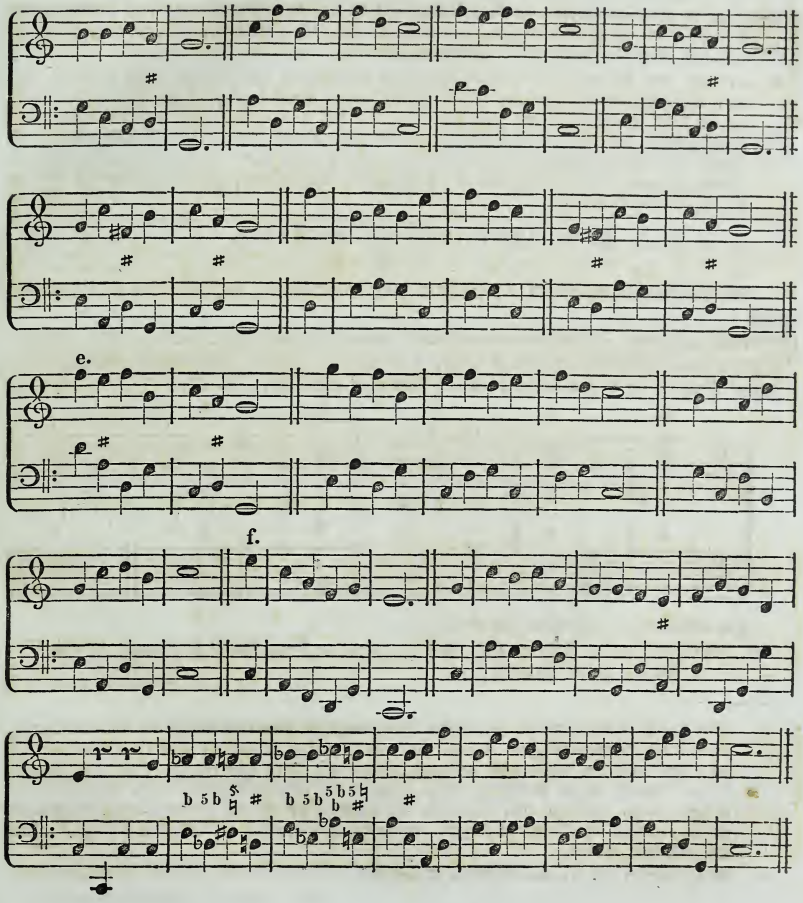
§. 65.

Vermischte Beispiele, bei welchen alle Regeln, die wir bis jetzt gehabt haben, beobachtet werden müssen, wenn keine Fehler entstehen sollen:



Diese 11 Beispiele können zur Uebung in der engen und zerstreuten Lage ausgesetzt werden.




e.
f.

Anmerk. 1. Hat man Schüler, welche nach Ausarbeitung aller dieser Beispiele noch viele Fehler machen: so kann man entweder sämmtliche, oder auch nur einige dieser Beispiele, je nachdem es nöthig ist, in andere Tonarten übersetzen und ausarbeiten lassen.

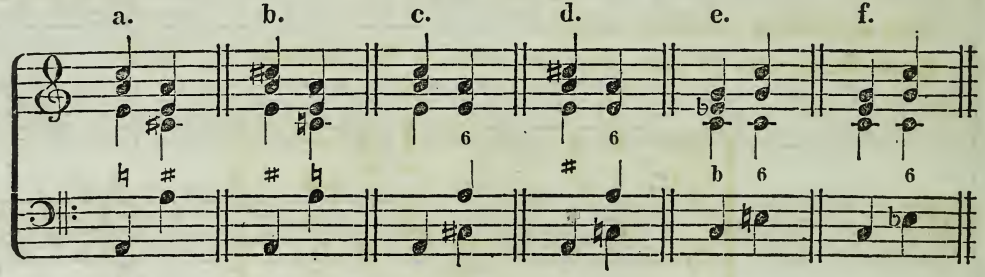
Anmerk. 2. Die drei ersten Akkorde des Satzes bei e müssen in der zerstreuten Lage genommen werden, damit man vom dritten zum vierten Viertel — wo Sopran und Baß sprungweise fortschreiten — die §. 57. aufgeführte Regel anwenden kann. — Bei f schreiten Sopran und Baß dreimal nach einander Terzen abwärts. Vom ersten zum zweiten Akkorde muß man daher die Regel, welche §. 56. gegeben ist, auf die zerstreute Lage anwenden, d. h. den ersten Akkord mit der doppelten Terz und Quinte, und den zweiten vollstimmig in der zerstreuten Lage nehmen; darauf berücksichtigt man die §. 61. aufgeführte Regel.

Vom musikalischen Querstande [41]).

§. 66.

Der musikalische Querstand [42]) (relatio non harmonica, unharmonische Fortschreitung) entsteht:

1) Wenn auf eine Durharmonie unmittelbar darauf dieselbe Mollharmonie, oder auf eine Mollharmonie dieselbe Durharmonie folgt; doch aber so, daß die Terz des Grundtons in eine andere Stimme zu liegen kommt, in der sie vorher nicht lag. Z. B.



Der musikalische Querstand findet statt:

1) bei a im Sopran und Tenor; denn die Töne beider Stimmen, C und Cis, streiten gegen einander;

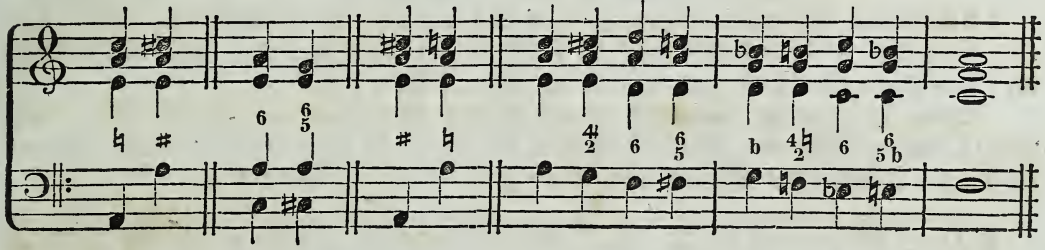
---

41) Unter diesem versteht man alle fehlerhaften Fortschreitungen sowohl hinsichtlich der Stimmenführung, als auch der Harmonienfolgen. Machen wir z. B. fehlerhafte Quinten- oder Oktavenfortschreitungen, oder lassen den Leitton nicht aufwärts schreiten ꝛc., so ist Dies ein Querstand oder eine Relation. Obgleich er auf verschiedene Arten mehr in der Folge vorkommen wird, als jetzt: so ist es doch nöthig, hier von ihm, so wie in dem folgenden §. von den übermäßigen Fortschreitungen zu reden; damit die allgemeinen Regeln, welche die Fortschreitung der Stimmen betreffen, zusammen aufgestellt werden.

42) Manche nennen ihn den unmüsikalischen Querstand?

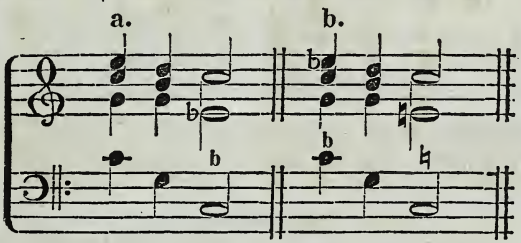
2) bei b im Sopran und Tenor, Cis gegen C;
3) bei c im Sopran und Baß, C gegen Cis;
4) bei d im Sopran und Baß, Cis gegen C;
5) bei e im Alt und Baß, Es gegen E; und
6) bei f im Alt und Baß, E gegen Es.

Findet aber die erhöhte oder erniedrigte Terz des darauf folgenden Dur- oder Mollakkords in derselben Stimme statt: so ist diese blos als ein zufällig erhöhter oder erniedrigter Ton, oder als eine chromatische Fortschreitung zu betrachten, und mithin auch richtig. Z. B.



Der musikalische Querstand entsteht:

2) Wenn eine Stimme in Dur, und eine andere in Moll modulirt [43]). Z. B.



Bei a modulirt der Sopran in Dur und der Tenor in Moll; bei b der Sopran in Moll und der Tenor in Dur.

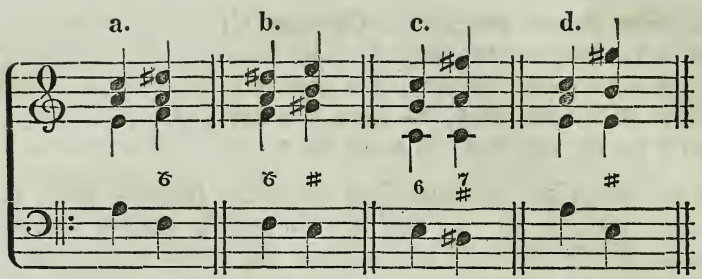
Uebermäßige Fortschreitungen.

§. 67.

Uebermäßige Fortschreitungen, vorzüglich im Gesang und Chorale, sind, wegen ihrer Unnatürlichkeit und Schwierigkeit im Singen, nicht wohl erlaubt. Z. B.

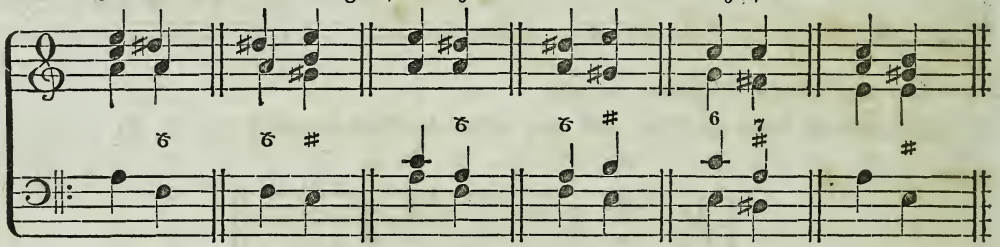
---

43) Moduliren, in einer Tonart spielen.



Uebermäßige Sekunden entstehen bei a im Soprane durch die Fortschreitung von c nach dis, deßgleichen bei b im Tenore durch die Fortschreitung von f nach gis. Uebermäßige Quarten- und Quintenfortschreitungen kommen im Soprane bei c und d vor.

Solche und ähnliche übermäßige Fortschreitungen kann man sehr leicht vermeiden, wenn man in dem vorhergehenden Akkorde denjenigen Stimmen, in welchen sie vorkommen könnten, ein anderes Intervall des Akkordes gibt, wie z. B. oder zerstreut:



Hier sind die übermäßigen Fortschreitungen vermieden; wodurch nicht nur die Schwierigkeit im Singen gehoben, sondern auch die Stimmenführung melodischer wird.

Zweites Kapitel.

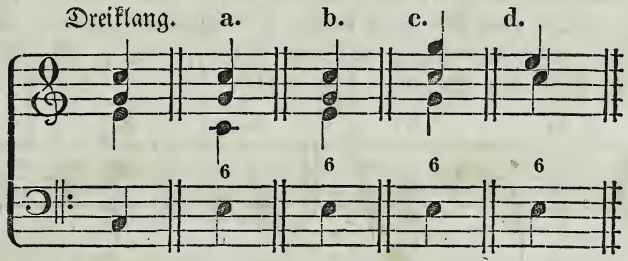
Sexten-Akkord, erste Verwechselung des Dreiklanges.

§. 68.

Nach §. 50. kann ein jedes Intervall, welches zum Dreiklange gehört, in den Sopran, Alt oder Tenor gelegt werden. Liegen diese Intervalle in den Oberstimmen, so ist die Baßnote Grundton. Man kann aber auch, außer dem Grundtone, die noch zum Dreiklange gehörigen Intervalle, entweder die Terz, oder die Quinte des Grundtons in den Baß legen; wo-

durch dann andere Akkorde, die ebenfalls konsonirend sind, entstehen, und die man Verwechselungen des Dreiklangs nennt. Da aber der Dreiklang nur aus drei verschiedenen Tönen — aus der Prime, Terz und Quinte — besteht, und in demselben die Prime den Grundton bildet: so kann er auch nur zwei Verwechselungen haben.

Legen oder setzen wir daher die Terz des Dreiklanges in den Baß, und den Grundton in eine höhere Stimme: so bekommen wir den Sexten-Akkord, welcher mit 6 [44]) bezeichnet wird, und in folgenden Gestalten vorkommen kann:



Zum Sextenakkord kann also genommen werden:

1) entweder die Terz und doppelte Sexte, wie bei a; oder
2) die Terz, Sexte und Oktave, wie bei b; oder
3) die Sexte und doppelte Terz, wie bei c; und endlich
4) die Oktave und doppelte Sexte, wie bei d.

Ohne Terz, wie bei d, kommt er jedoch sehr selten vor: weil er auf diese Art nicht vollständig genug klingt; obgleich die Terz nur Quinte des Grundtones ist, und weggelassen werden kann.

Die Terz und Sexte müssen wo möglich immer zu diesem Akkord genommen werden; und zur vierten Stimme wählt man dasjenige Intervall, welches in der Stimmenfortschreitung dem folgenden Akkorde am nächsten liegt: entweder die Oktave, oder die doppelte Terz, oder die doppelte Sexte. Gilt es gleich, welches Intervall man verdoppelt, so nimmt man am liebsten dasjenige doppelt, welches oben liegt: weil dieses am besten und kräftigsten klingt. Die verdoppelten Intervalle können entweder eine Oktave von einander entfernt sein, oder auf derselben Stufe verdoppelt werden [45]).

---

44) Die Sexte findet man am leichtesten durch die Terz abwärts.

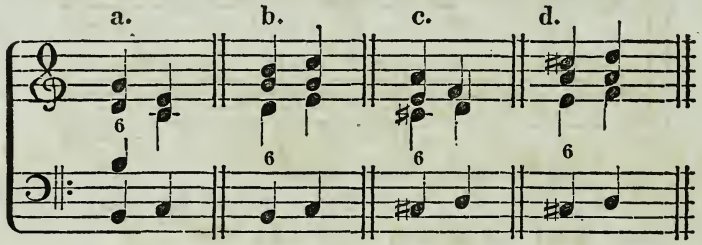
45) Die Sextenakkorde, welche Verwechselungen der Durdreiklänge sind, bestehen aus folgenden Intervallen: aus dem Baßtone, dessen kleiner Terz und kleiner Sexte; die aber, welche Verwechselungen der Molldreiklänge sind: aus dem Baßtone, dessen großer Terz und großer Sexte; und die, welche Verwechselungen der verminderten Dreiklänge sind: aus dem Baßtone, dessen kleiner Terz und großer Sexte.

*

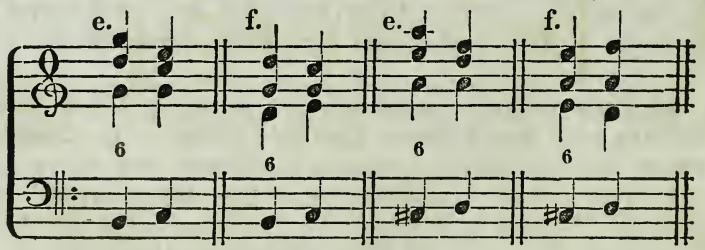
Vom Sexten-Akkorde, in welchem der Baß Leitton ist.

§. 69.

Ist der Baß Leitton, so darf zum Sextenakkord keine Oktave genommen werden: denn sonst würden — weil der Leitton einen halben Ton aufwärts schreiten muß — fehlerhafte Oktavenfortschreitungen entstehen, wie z. B. bei a im Baß und Tenor „H — C“; welche auch bei b im Baß und Sopran vorkommen. — So auch darf die Oktave nicht zum Sextenakkord genommen werden, wenn der Baß zufällig erhöht ist; indem er dann die Stelle des Leittones vertritt, als solcher ebenfalls einen halben Ton aufwärts schreiten muß, und dadurch wieder fehlerhafte Oktavenfortschreitungen entstehen würden, wie z. B. bei c im Baß und Tenor, und bei d im Baß und Sopran „Cis — D“.



Ist der Baß Leitton oder zufällig erhöht: so muß, statt der Oktave, entweder doppelte Sexte wie bei e, oder doppelte Terz wie bei f, genommen werden. Z. B.



Anmerk. Vom Sextenakkorde, in welchem die Terz des Grundtones im Basse liegt, ist die Sexte, oder die Terz abwärts, Grundton: denn die Sexte gibt in der Umkehrung die Terz 46).

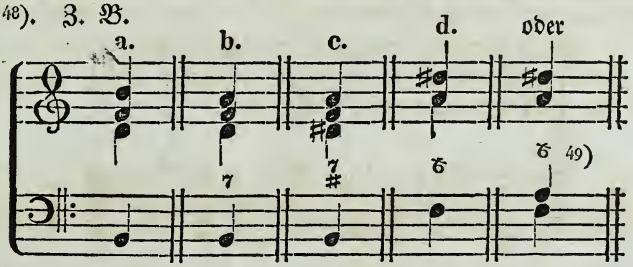
---

46) Hier ist nöthig zu bemerken „daß man den Unterschied zwischen Baßton und Grundton wohl zu beachten habe“. Baßton ist der tiefste Ton eines jeden Akkords; Grundton aber ist der Baß im Dreiklange und Septimenakkorde, wenn er die Grundharmonie bestimmt. Es gibt auch Dreiklänge und Septimenakkorde, in welchen der Baß nicht Grundton ist; wovon beim Septimenakkorde und bei der harmonischen Mehrdeutigkeit die Rede sein wird.

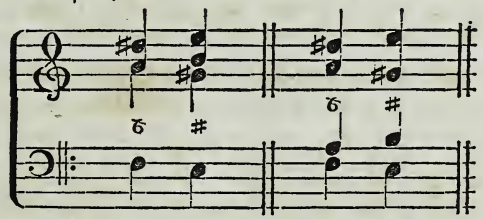
Vom übermäßigen Sexten = Akkord.

§. 70.

Dieser Akkord entsteht aus dem verminderten Dreiklange auf folgende Weise. Wenn man zum verminderten Dreiklange, wie bei a, statt der Oktave die Septime hinzufügt wie bei b, die Terz des Grundtones zufällig erhöht [47]) wie bei c, den Grundton — hier H — wegläßt, und die Quinte desselben in den Baß legt wie bei d: so bekommt man den übermäßigen Sextenakkord [48]). Z. B.



Zu diesem Akkord muß, nebst der Sexte, noch die doppelte Terz genommen werden, welche nur stufenweise fortschreiten darf. Z. B.



Anmerk. Die Sexte dieses Akkordes darf nicht verdoppelt werden, weil sie ein zufällig erhöhter Ton ist, und als solcher, wie schon im vorhergehenden Paragraph gesagt, eine Stufe aufwärts schreiten müßte; wodurch alsdann fehlerhafte Oktavenfortschreitungen entstehen würden. — Der Baßton, die Prime, hingegen wird von der übermäßigen Sexte gleichsam herunter gedrängt, und muß deßhalb auch eine Stufe abwärts schreiten. Wollte man nun die Oktave zu diesem Akkord nehmen, so würde sie ebenfalls so wie die Prime fortschreiten müssen, und folglich mit derselben auch fehlerhafte Oktavenfortschreitungen bilden. Es darf mithin zum übermäßigen Sextenakkord nur die Sexte und doppelte Terz genommen werden. — Von diesem Akkord ist die verminderte Quinte abwärts — oder, was ganz gleich ist, die übermäßige Quarte aufwärts — Grundton.

---

47) Durch diese zufällige Erhöhung entsteht die falsche oder verminderte Terz, welche von der Terz zur Quinte des Grundtons „Dis — F“ wie bei c, statt findet.

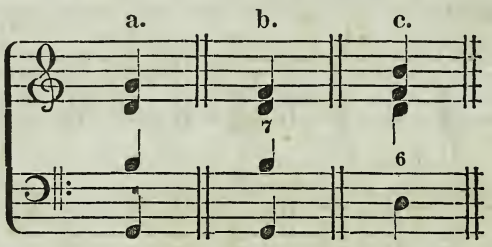
48) Dieser Akkord besteht aus dem Baßtone, dessen großer Terz und übermäßiger Sexte.

49) Der Strich durch die Sexte (6) bezeichnet die Erhöhung derselben, so wie das b (6b) die Erniedrigung, und das ♮ (6♮) die Wiederherstellung bezeichnet.

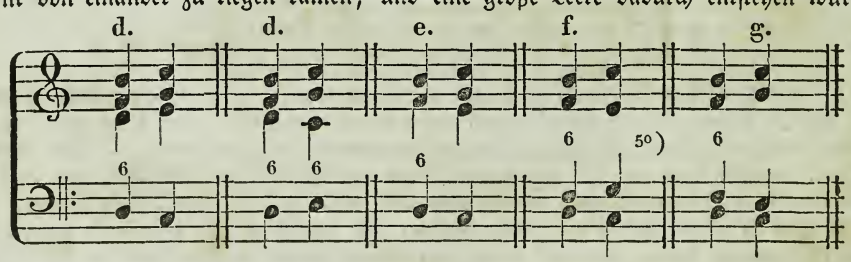
Vom Sexten-Akkorde, in welchem die Sexte Leitton ist.

§. 71.

Der Sextenakkord, in welchem die Sexte Leitton ist, entstehet auf folgende Weise. Wenn man zum vollstimmigen Dominantenakkorde wie bei a, statt der Oktave, die Septime hinzusetzt wie bei b, den Grundton G wegläßt, und die Quinte desselben in den Baß legt wie bei c: so bekommt man den Sextenakkord, in welchem die Sexte Leitton ist.



Da aber die Sexte in diesem Akkorde Leitton ist, so darf sie auch nicht verdoppelt werden; sondern man muß entweder die Terz, Sexte und Oktave dazu nehmen wie bei d, oder die Sexte und doppelte Terz (in der engen oder zerstreuten Lage) wie bei e und f. Findet dieser Akkord in der zerstreuten Lage statt: so läßt man auch hier am besten den Alt eine Stufe ab-, und den Tenor eine Stufe aufwärts schreiten, wie z. B. bei f; weil sonst im entgegengesetzten Falle, wenn nämlich der Alt auf-, und der Tenor abwärts fortschritte, wie bei g, die Mittelstimmen zu entfernt von einander zu liegen kämen, und eine große Leere dadurch entstehen würde.

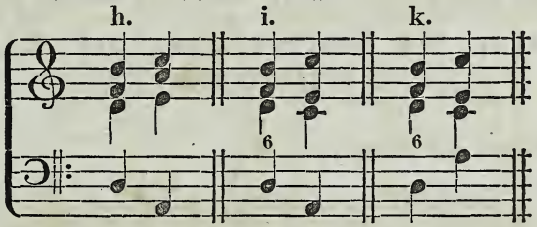


Die Terz in diesem Akkorde — sie mag einfach oder doppelt vorkommen — kann ebenfalls nicht anders als stufenweise fortschreiten; wollte man sie eine Terz aufwärts schreiten las-

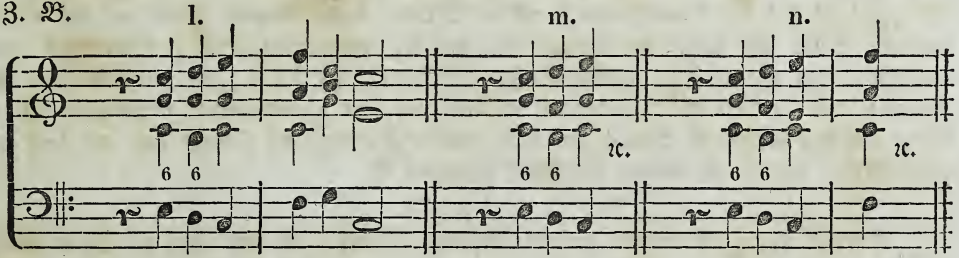
---

50) Dieser Akkord besteht aus dem Baßtone, dessen kleiner Terz und großer Sexte. Er unterscheidet sich in Hinsicht seiner Fortschreitung sehr von dem, welcher Verwechselung des verminderten Dreiklanges ist; denn die Sexte dieses Akkordes schreitet nie einen halben Ton aufwärts, wo hingegen die Sexte, welche Leitton ist, jederzeit so fortschreiten muß.

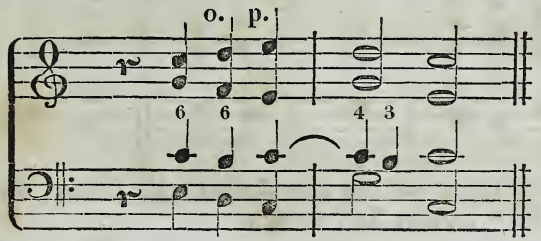
sen, wie z. B. bei h: so würde Dieses ganz fehlerhaft sein. Der Grund, warum diese Fortschreitung falsch ist, kann erst bei dem Terz-Quart-Sextenakkorde angegeben werden. Zu diesem Akkord muß man, wenn der Baß eine Quarte ab-, oder eine Quinte aufwärts (in den Trugschluß s. §. 167) schreitet, außer der Sexte, jederzeit noch die Terz und Oktave nehmen; welche beide dann eine Stufe abwärts schreiten müssen wie bei i und k.



So auch muß man oft zu diesem Akkord, um Fehler zu vermeiden, statt der Terz, die Quarte nehmen; welche jedoch im vorhergehenden Akkorde in derselben Stimme gelegen haben muß, wie hier bei l; wo im zweiten Akkorde im Alte statt der Terz f, die Quarte g genommen ist; welcher Ton im ersten Akkorde in derselben Stimme Terz war und nun als Quarte liegt. Die Quarte als Grundton kann nicht nur, sondern muß hier statt der Terz genommen werden: weil man sonst entweder, wie bei m im Alt und Tenore h — f und c — g, fehlerhafte Quinten, oder, wie bei i, das e als Leitton von f im Sopran und Tenore doppelt bekommen hätte. Z. B.



Kann aber die Terz eine Stufe abwärts schreiten, ohne daß sie dadurch Leitton wird wie bei o, so ist diese Fortschreitung auch richtig, z. B.



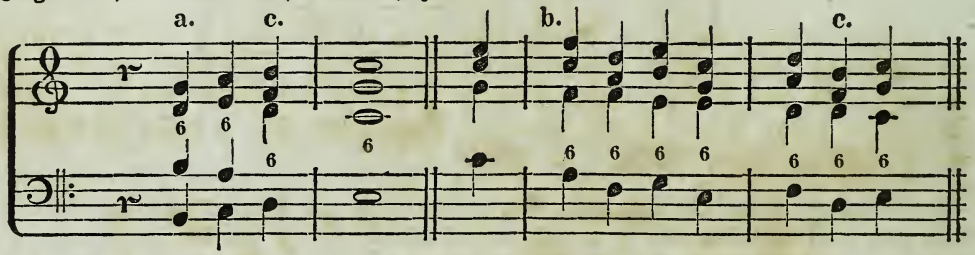
Anmerk. 1. Bei o kommen im Tenor und Alt Quinten vor »c g und h f.« Die erste ist eine reine und die zweite eine verminderte. Auf eine reine Quinte kann aber abwärts schreitend eine verminderte folgen, wenn jene auf der Tonika, und diese auf der Dominante statt findet. Siehe §. 166.

Anmerk. 2. Da die Sexte dieses Akkordes Leitton, der Leitton aber jederzeit die Terz des Dominantenakkordes ist: so muß nothwendig die Terz abwärts von der Sexte, oder vom Baßtone die Quarte auf- oder die Quinte abwärts Grundton sein; welches auch aus seiner Entstehung zu sehen ist.

Besondere Regeln, die Fortschreitung des Sexten-Akkordes betreffend.

§. 72.

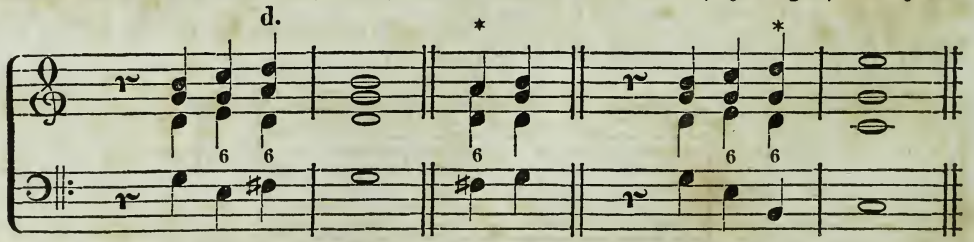
Folgen mehrere Sexten auf einander, z. B.



so muß zur Ober- oder Sopranstimme die Sexte, zur zweiten (oder Altstimme) die Terz und zur dritten (oder Tenorstimme) erst die Oktave, dann doppelte Sexte wie bei a, oder erst doppelte Sexte und dann die Oktave wie bei b, genommen werden. Meistens, oder doch wenigstens sehr oft wird in solchen Sätzen die Sexte, wie bei c, auf dem schlechten Takttheile Leitton; und da diese nicht verdoppelt werden darf, so nimmt man gewöhnlich bei mehreren hinter einander folgenden Serten auf das schlechte Takttheil die Oktave und auf das gute doppelte Sexte, wie es im obigen Beispiele geschehen ist.

§. 73.

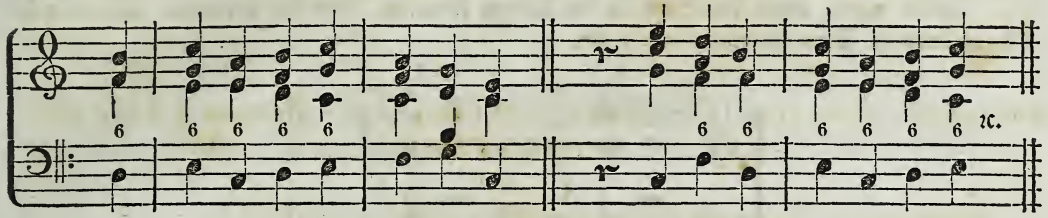
Kommt aber der Leitton auf das schlechte Takttheil in den Baß zu liegen, wie z. B. bei d:



so muß man zur dritten Stimme auf das gute Takttheil die Oktave, und auf das schlechte doppelte Sexte, oder wie bei * doppelte Terz nehmen.

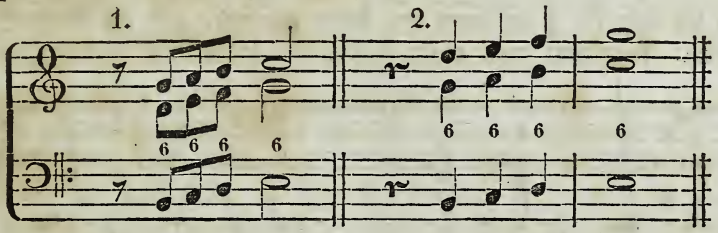
§. 74.

Doch kann man auch bei mehrern auf einander folgenden Sexten erst doppelte Terz, dann die Oktave, oder erst die Oktave, dann doppelte Terz zur dritten Stimme nehmen. Z. B.



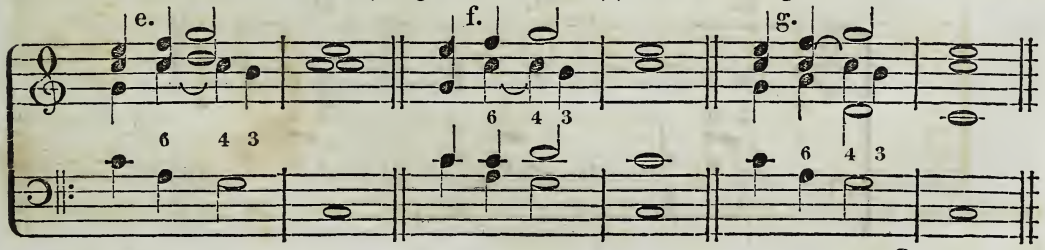
§. 75.

Folgen mehrere Sexten in schneller Bewegung auf einander, so nimmt man den Satz nur dreistimmig, und zwar zur Oberstimme die Sexte und zur Mittelstimme die Terz, wie bei 1; denn wollte man in einem solchen Satze die Terz in die Oberstimme und die Sexte in die Mittelstimme legen, so würden diese beiden — Sopran und Alt — lauter fehlerhafte Quintenfortschreitungen bilden, wie bei 2 zu sehen ist.



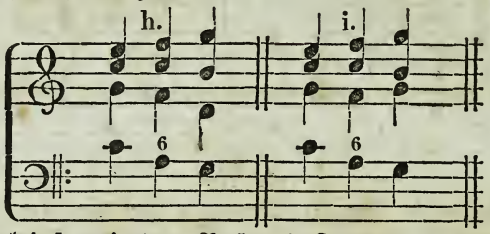
§. 76.

Schreitet die Sexte in die Oktave des darauf folgenden Dreiklanges, so kann der Satz, vorzüglich dann, wenn die Quarte Vorhalt der Terz ist, nur auf drei verschiedene Arten vorkommen: entweder 1) mit der doppelten Terz in der engen Lage wie bei e; oder 2) mit der doppelten Terz in der zerstreuten wie bei f; oder 3) mit der Oktave, welche dann eine Quinte abwärts in die Quinte des darauf folgenden Akkordes schreitet wie bei g. Z. B.



Anmerk. In den Beispielen bei f und g ist im Schlußakkorde doppelte Oktave genommen worden. Man könnte auch die Tenornote d eine Stufe aufwärts nach e schreiten lassen und doppelte Terz nehmen; da aber diese zu scharf klingt, so ist doppelte Oktave vorzuziehen.

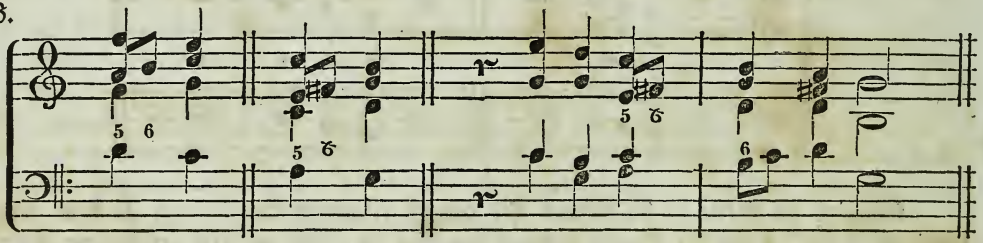
Wollte man, wenn die Sexte in die Oktave schreitet, statt der doppelten Terz oder der Oktave doppelte Sexte nehmen, wie z. B.



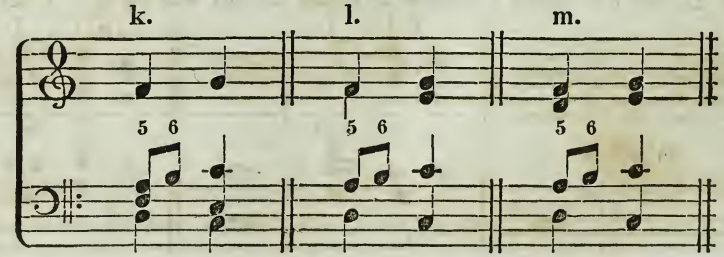
so würden entweder wie bei h mit dem Baß und Tenore, durch das in letzterer Stimme, durchgehende e verdeckte Quinten a — e und g — d, oder wie bei i mit dem Tenor und Sopran f — g, offenbare Oktaven entstehen.

§. 77.

Schreitet die Terz als Oberstimme eine Stufe abwärts, und die Sexte ist nachschlagende Note der Quinte: so nimmt man diesen Akkord am besten mit doppelter Terz und Quinte. Z. B.



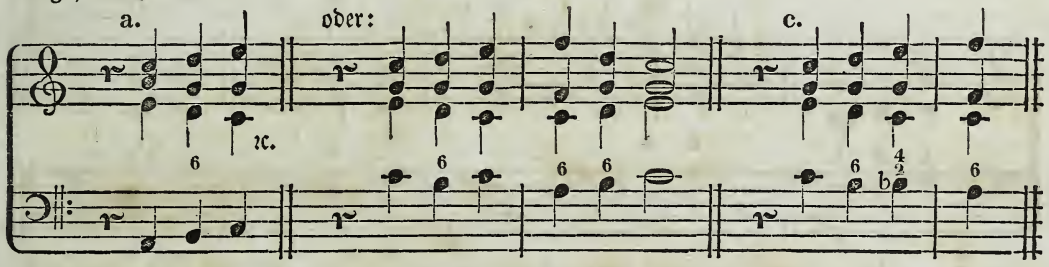
Schreitet hingegen die Terz als Oberstimme eine Stufe aufwärts, und die Sexte ist nachschlagende Note der Quinte: so kann man diesen Akkord entweder mit doppelter Terz, wie bei k und l, oder mit der Oktave wie bei m nehmen, z. B.



Es entstehen hier zwar bei k mit dem Alt und Sopran, und bei l und m mit dem Tenor und Sopran h — f und c — g Quinten; welche aber, da die Sexte Leitton ist, und der Grundton g im Soprane gleich mit anschlagen könnte, erlaubt sind.

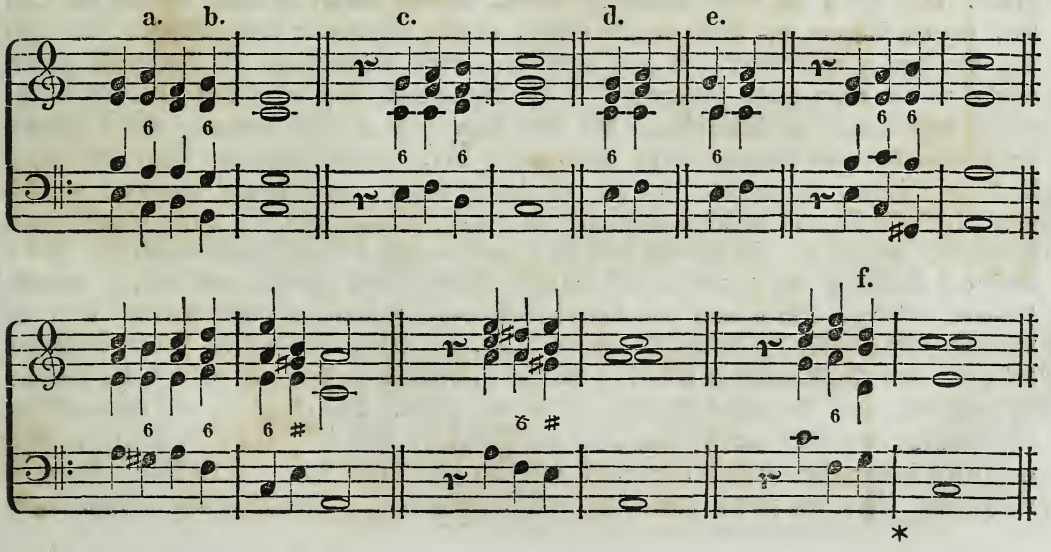
§. 78.

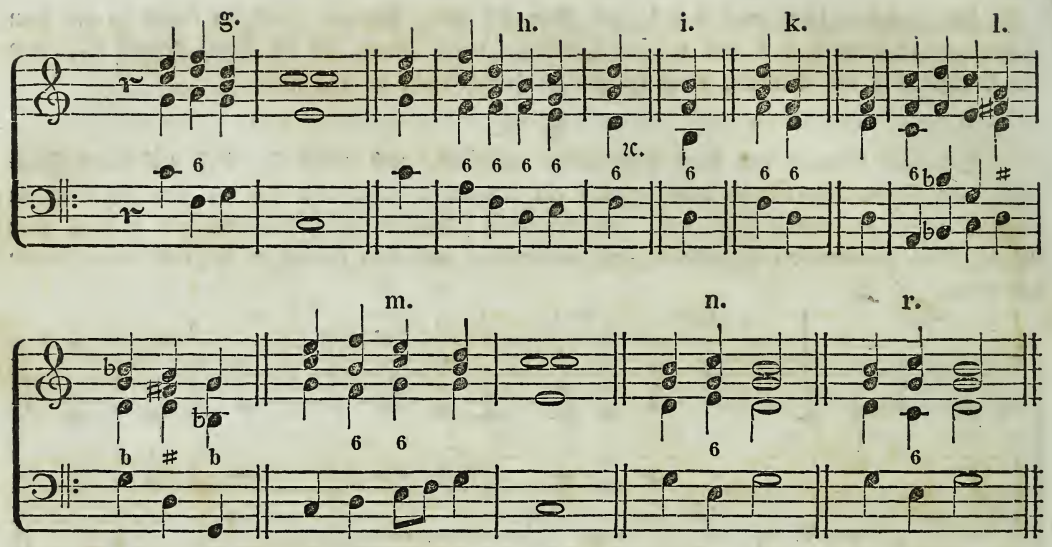
Schreiten Sopran und Baß stufenweise aufwärts, und zwar so, daß auf einen Dreiklang ein Sextenakkord und dann wieder ein Dreiklang folgt wie bei a; oder der Sopran schreitet allein stufenweise aufwärts, und der Baß abwärts wie bei b oder c: so muß man in den Mittelstimmen die Gegenbewegung anwenden, und von der engen Lage in die zerstreute übergehen. Z. B.



§. 79.

Noch einige Beispiele zur nähern Erläuterung:

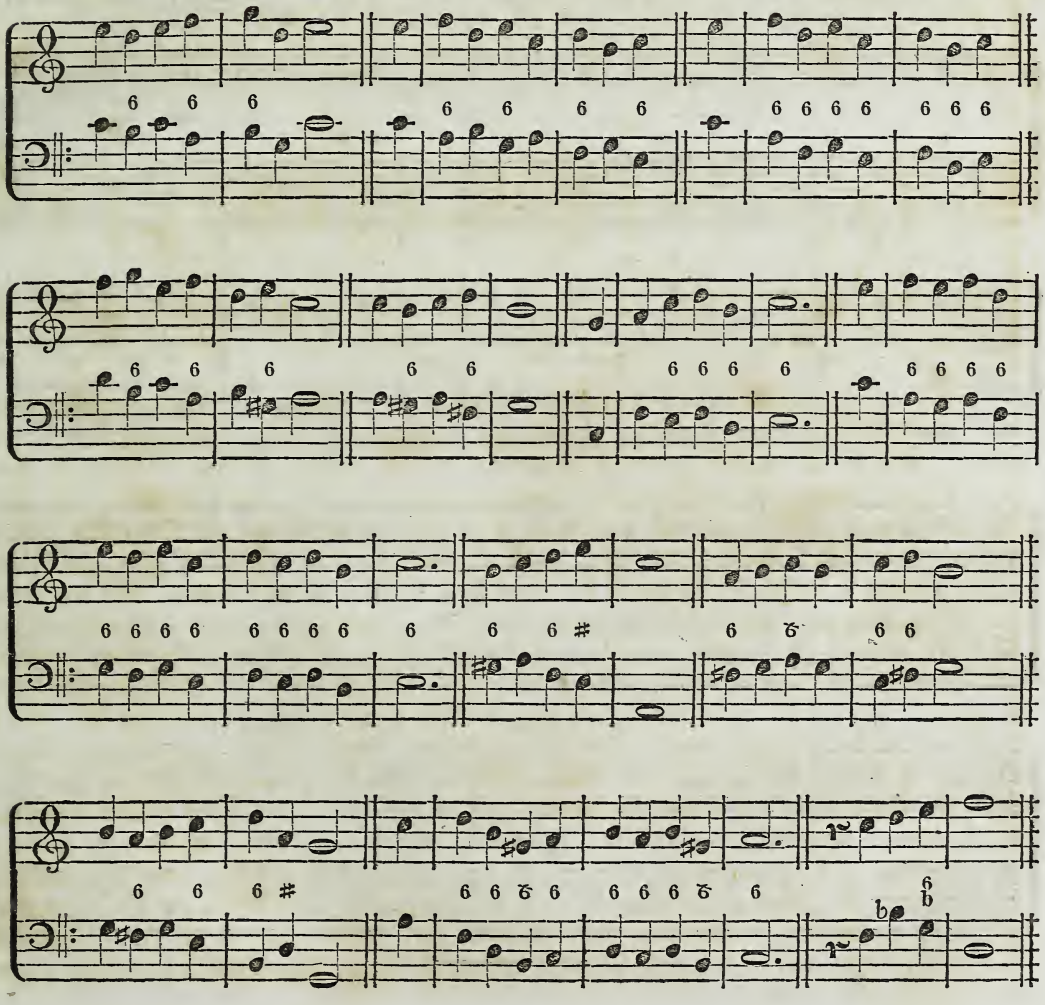


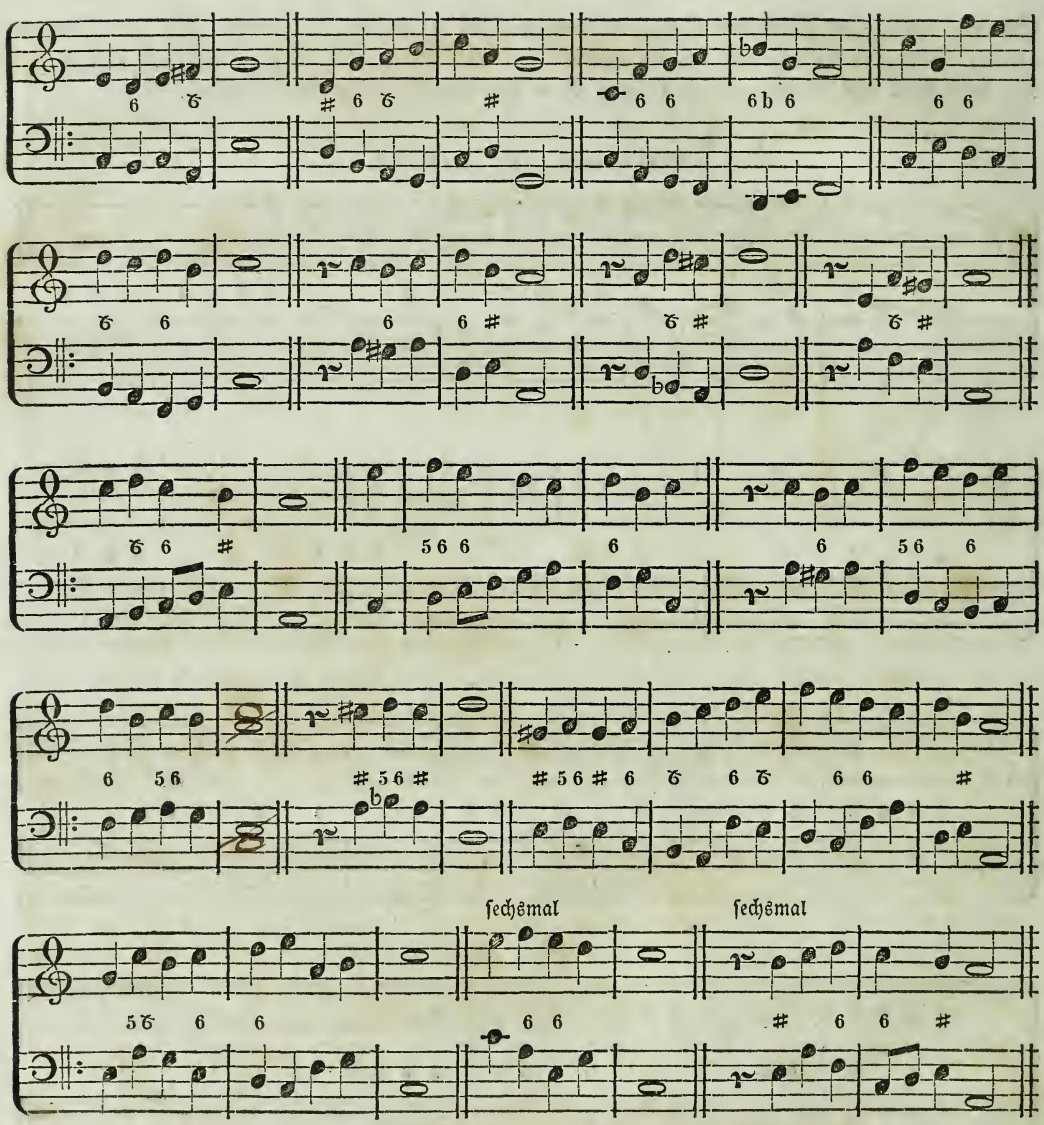


Bei a ist zum Sextenakkord nicht die Oktave, sondern doppelte Sexte genommen worden: theils weil die Sexte Grundton ist und oben liegt, theils um den Satz folgerecht darzustellen, weil bei b die Sexte doppelt genommen werden mußte. Kommt nämlich ein Satz vor, wo im Sopran und Basse dieselbe Stelle, es mag höher oder tiefer geschehen, mit gleicher Bezifferung wiederkehrt, so gibt man gern jeder Mittelstimme die Intervalle wieder, welche sie im ersten Satze hatte. Bei b ist Sopran und Baß einen Ton tiefer als bei a; mithin mußten auch die Mittelstimmen um einen Ton tiefer zu stehen kommen. Bei c erscheint der Sextenakkord mit doppelter Terz; wollte man hier, statt der doppelten Terz, die Oktave E darzu nehmen, so müßte dieses E, als Leitton von F, auch nach F schreiten; wodurch aber fehlerhafte Oktaven entstehen würden, wie bei d. Wollte man die Sexte doppelt legen, so würde, wie bei e, ein Sprung entstehen; welcher hier sehr gut zu vermeiden ist. Bei f muß der Dreiklang mit doppelter Quinte statt finden; sonst würden, wie bei g, verdeckte Quinten entstehen. Bei h muß zum Sextenakkorde doppelte Terz genommen werden: denn mit doppelter Sexte würde der Leitton H doppelt liegen, wie bei i, und mit der Oktave entständen im Tenor und Basse Oktaven F — D, wie bei k. Bei l muß man, um verdeckte Quinten zu vermeiden, aus der zerstreuten Lage in die enge gehen. Bei m folgen zwei Sextenakkorde auf einander, wo Baß und Sopran zwar sekundenweise, doch aber nicht in gleicher Bewegung fortschreiten, worauf man wohl zu achten hat; indem man hier die Mittelstimmen so fortschreiten läßt, wie sie den zum folgenden Akkorde gehörigen Intervallen am nächsten liegen.

Schreitet endlich der Baß eine Terz aufwärts wie bei n und r: so nimmt man zum Sextenakkorde lieber die Oktave wie bei n, als die doppelte Sexte wie bei r; weil auf letztere Art mit dem Baß und Tenore, F — C und G — D, verdeckte Quinten entstehen.

Beispiele zur Uebung.



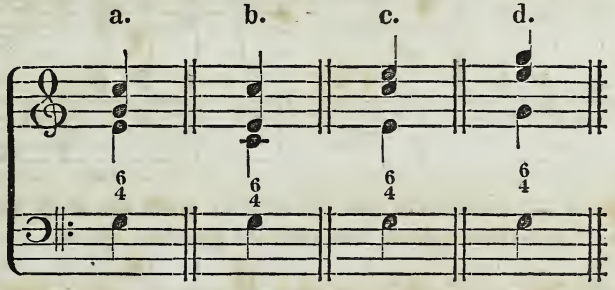

sechsmal
sechsmal

Drittes Kapitel.

Quart-Sexten-Akkord, zweite Verwechselung des Dreiklanges.

§. 80.

Setzen wir die Quinte des Dreiklanges in den Baß, und die andern zu diesem Akkorde gehörigen Intervalle in höhere Stimmen: so bekommen wir den Quart-Sexten-Akkord; welcher mit $\frac{6}{4}$ bezeichnet wird, und in folgenden Gestalten erscheinen kann:



Es kann also zum Quart-Sexten-Akkorde genommen werden:

1) Die Quarte, Sexte und Oktave wie bei a;
2) die Sexte und doppelte Quarte wie bei b;
3) die Quarte und doppelte Sexte wie bei c; und
4) die Sexte und doppelte Oktave wie bei d.

Doch kommt er gewöhnlich wie bei a mit der Quarte, Sexte und Oktave vor; seltener mit doppelter Quarte wie bei b, oder mit doppelter Sexte wie bei c; und am seltensten mit doppelter Oktave wie bei d.

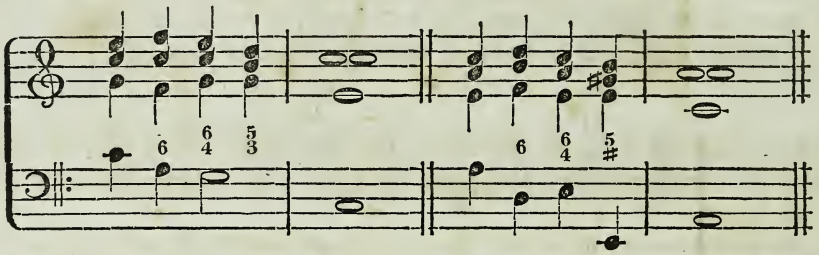
Es gibt zweierlei Quart-Sexten-Akkorde: 1) Der wesentliche oder konsonirende, und 2) der zufällige oder dissonirende. Wesentlich ist er, wenn er aus wesentlichen, und zufällig, wenn er aus zufälligen Intervallen besteht. Wesentliche Intervalle aber sind solche, welche eine Stelle in einem Akkorde für sich behaupten; zufällige hingegen behaupten keine Stelle für sich, sondern stehen statt anderer Töne eines Akkordes, deren Eintritt sie noch hinhalten, weßhalb man sie auch Vorhalte oder zufällige Dissonanzen nennt.

Vom zufälligen oder dissonirenden Quart-Sexten-Akkord.

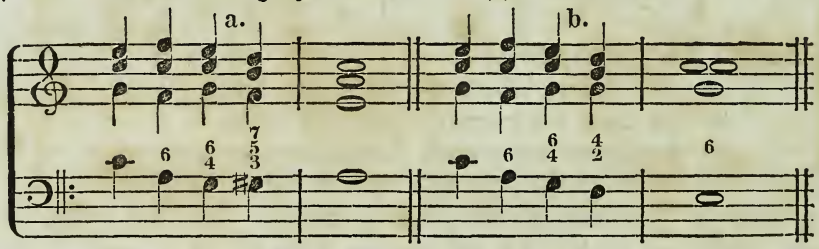
§. 81.

Kommt der Quart-Sexten-Akkord als zufälliger Akkord vor, so vertritt die Quarte die Stelle der Terz, und die Sexte die der Quinte. Die Quarte und Sexte könnten auch weg-

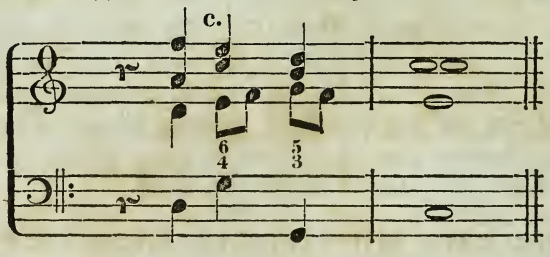
gelassen, und statt jener gleich die Terz, so wie statt dieser die Quinte genommen werden. Der dissonirende Quart-Sexten-Akkord muß auf das gute Takttheil kommen, und sich, weil er Vorhalt ist, auf dem schlechten auflösen; d. h., die Quarte und Sexte müssen eine Stufe abwärts schreiten, die Quarte in die Terz, und die Sexte in die Quinte des Baßtons [52]). Zur vierten Stimme nimmt man fast immer die Oktave; welche dann liegen bleiben kann, sobald nach diesem Akkorde der Dreiklang auf derselben Baßnote folgt. Z. B.



Auch nimmt man zur vierten Stimme die Oktave, wenn der Baß wie bei a einen halben Ton auf-, oder wie bei b einen ganzen Ton abwärts schreitet. Z. B.



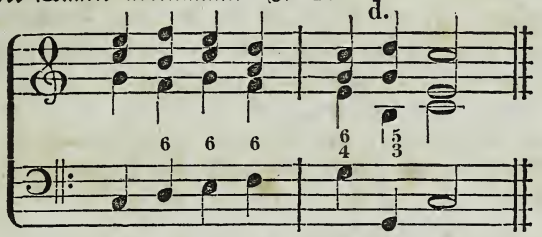
Selten kommt er mit doppelter Sexte vor, wie z. B. bei c:



---

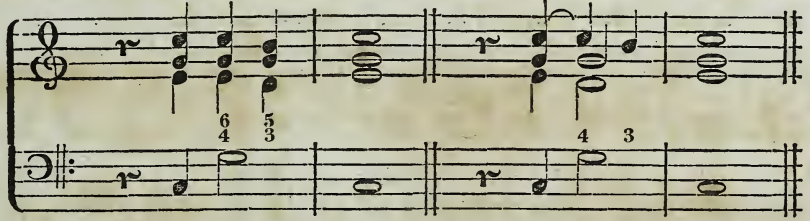
52) Deßhalb muß auch der darauf folgende Dreiklang mit $\frac{5}{3}$ bezeichnet werden. Die 8, 5, oder 8, oder auch $\frac{5}{3}$, $\frac{8}{3}$ allein, über einer Baßnote, zeigen jederzeit den Dreiklang an.

Schreitet die Quarte dieses Akkordes eine Stufe aufwärts in die Quinte wie bei d: so läßt man die Sexte am besten in die Terz schreiten, wo alsdann die Quarte die Auflösung der Sexte, und diese die der Quarte übernimmt. Z. B.

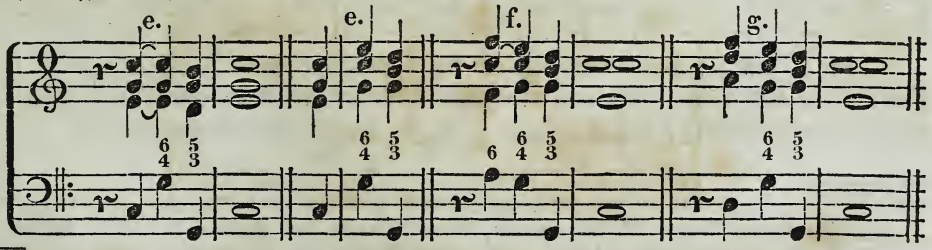


In diesem Akkorde ist der Baß Grundton, und eben deßhalb darf man ihn nicht auf's schlechte Takttheil bringen und auf dem guten auflösen; weil letzteres sonst nicht durch eine neue Harmonie hervorgehoben würde.

Anmerk. Ein Kennzeichen des dissonirenden Quart-Sexten-Akkords ist auch noch: daß man gewöhnlich statt der Sexte die Quinte nehmen kann, wo aber dann die Quarte vorbereitet [52]) sein muß. Z. B.



Anmerk. Der dissonirende Quart-Sexten-Akkord kann eigentlich, wenn er richtig sein soll, nur auf folgende Weise vorkommen: 1) Entweder so, daß die Quarte und Sexte gebunden erscheinen, oder vorher in andern Stimmen gelegen haben wie bei e; oder 2) so, daß die Quarte allein gebunden, die Sexte aber als Wechselnote [53]) erscheint wie bei f; oder 3) so, daß beide, die Quarte und Sexte, Wechselnoten sind wie bei g. Z. B.



52) Vorbereitet, d. h., derselbe Ton muß im vorhergehenden Akkorde in derselben Stimme und auf derselben Notenstufe gelegen haben, damit er gebunden werden kann.

53) Welche Töne übrigens Wechselnoten genannt werden: davon ist §. 129. die Rede.

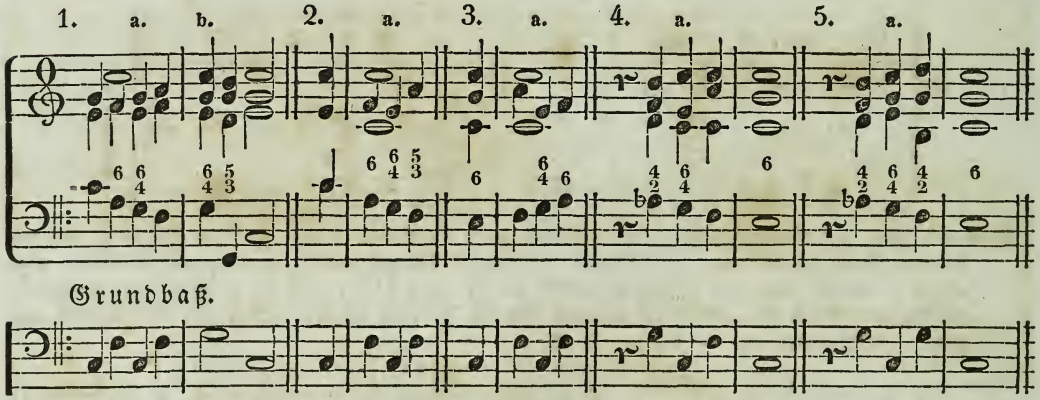
Vom wesentlichen oder konsonirenden Quart-Sexten-Akkord.

§. 82.

Der konsonirende Quart-Sexten-Akkord ist eine wirkliche Verwechselung des Dreiklanges, und hat deßhalb auch alle Eigenschaften eines konsonirenden Akkordes: er kann auf dem guten und schlechten Takttheile vorkommen, die Quarte sowohl als die Sexte können verdoppelt werden, sie können frei eintreten und bedürfen keiner Auflösung. Doch ist er unter den konsonirenden Akkorden der unvollkommenste, so daß man damit ein Stück weder anfangen noch schließen kann. — Grundton von diesem Akkorde ist die Quarte auf-, oder die Quinte abwärts [54]).

Er kommt als wesentlicher Akkord vor:

1) Wenn der Baß stufenweise fortschreitet, die Ober- oder Unterdominante vorhergeht und eine von diesen wieder darauf folgt; oder überhaupt: wenn der Baß vor und nach diesem Akkorde stufenweise fortschreitet und die Quarten- oder Quintenharmonie vorhergegangen ist. Z. B.



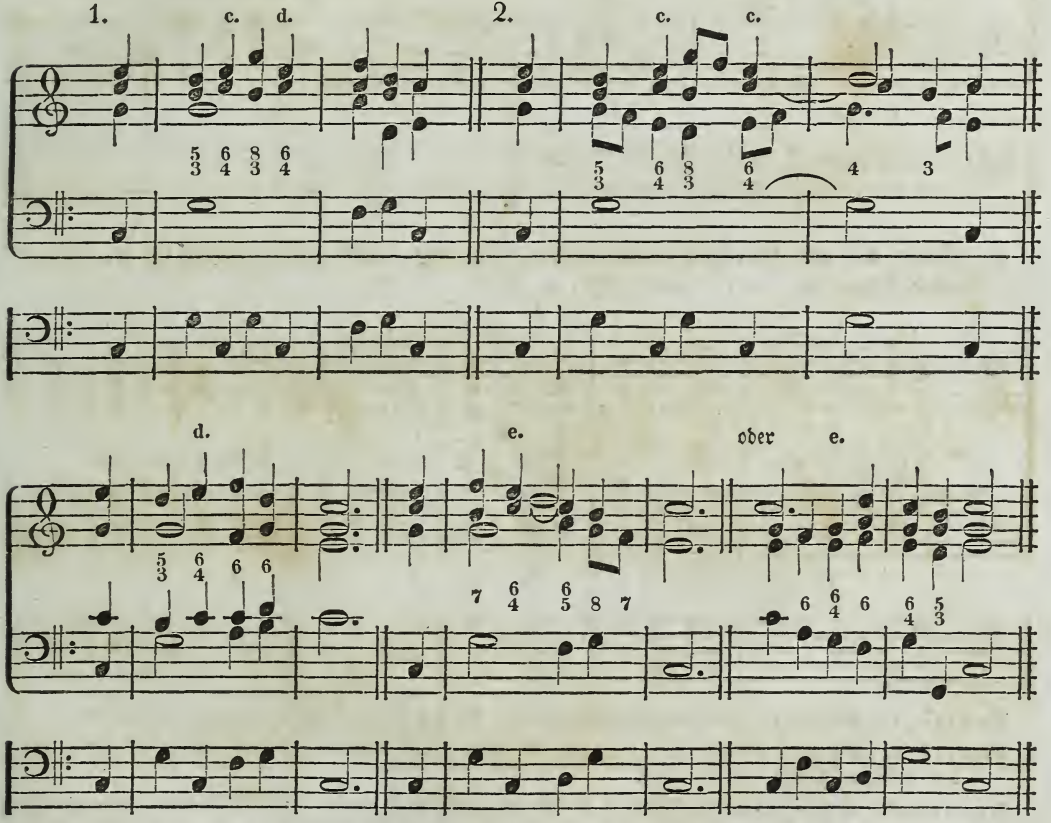
Bei a sind die Quart-Sexten-Akkorde konsonirend, und der Grundton ist C. Bei b sind Quarte und Sexte dissonirend oder Vorhalte, und der Grundton ist G: denn die Quarte dissonirt gegen die Terz, und die Sexte gegen die Quinte des Grundtones.

---

54) Die Quart-Sexten-Akkorde, welche Verwechselungen der Durdreiklänge sind, bestehen: aus dem Baßtone, dessen reiner Quarte und großer Sexte; die der Molldreiklänge: aus dem Baßtone, dessen reiner Quarte und kleiner Sexte; und die der verminderten Dreiklänge: aus dem Baßtone, dessen übermäßiger Quarte und großer Sexte.

Anmerk. Der konsonirende Quart-Sexten-Akkord erscheint im ersten und fünften Beispiele mit der Quarte, Sexte und Oktave; er hätte aber eben so wie im zweiten, dritten und vierten, mit doppelter Quarte genommen werden können.

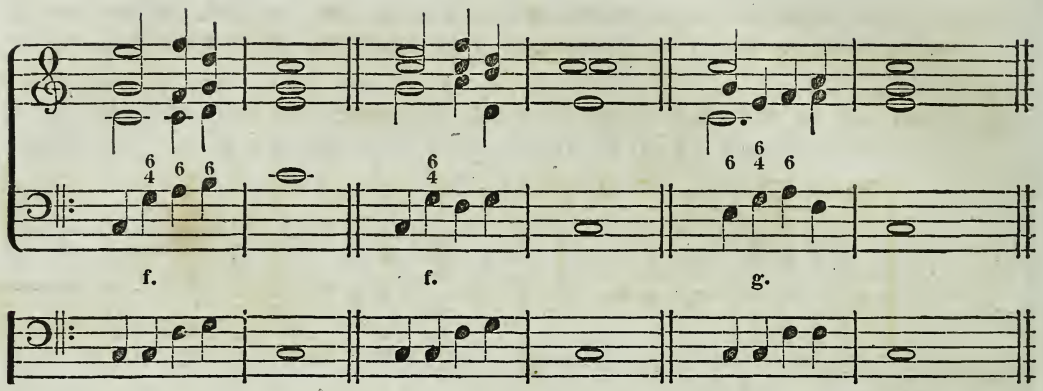
2) Wenn auf derselben Baßnote die Dominante vorhergeht, und diese wieder wie bei c, oder die Unterdominante wie bei d, oder die Wechseldominante wie bei e, darauf folgt:



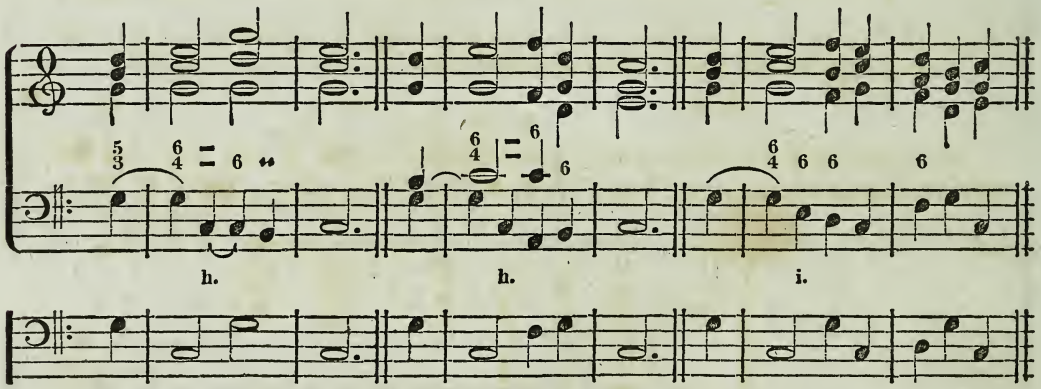
Anmerk. Der konsonirende Quart-Sexten-Akkord erscheint im ersten Beispiele mit der Quarte, Sexte und Oktave; er hätte aber eben so wie im zweiten mit doppelter Sexte genommen werden können.

3) Wenn der Baß sprungweise fortschreitet, und auf dem guten Takttheile der Grundton dieses Akkordes wie bei f, oder die Terz des Grundtones wie bei g, vorhergegangen ist, und der Baß dann wieder stufenweise fortschreitet. Z. B.

*



4) Wenn auf dem schlechten Takttheile der Grundton dieses Akkordes wie bei h, oder die Terz desselben wie bei i, nachschlägt, z. B.



Anmerk. 1. Schlägt die Terz des Grundtones nach wie bei i, so ist diese Folge etwas kraftlos.

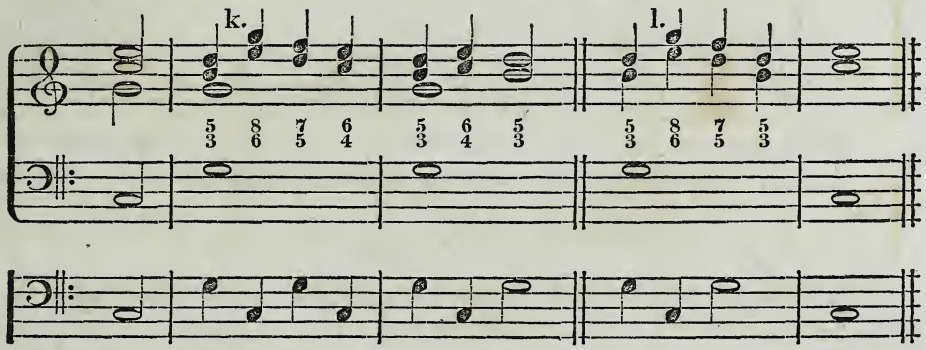
Anmerk. 2. Die zwei Striche (=) über der Baßnote bei h bedeuten, daß die Töne des vorhergehenden Akkordes liegen bleiben sollen.

Anmerk. 3. Das •• über der Baßnote H im ersten Beispiele nennt man das Vorausnehmungszeichen. Es zeigt an, daß die vorhergehende Bezifferung nicht von der Baßnote, worüber sie steht, sondern von der folgenden, die mit •• bezeichnet ist, abgezählt, doch aber zu der schon im Voraus genommen werden soll, über welcher sie steht. Deßhalb wird der Sexten-Akkord hier nicht von C, sondern von H genommen. — Wird ein Akkord durch mehrere Zahlen bezeichnet, so setzt man auch so viele •• hin, als Zahlen vorausgingen. Z. B. 6 •• 2c.

4 •• 4 ••
2 •• 3 ••

§. 83.

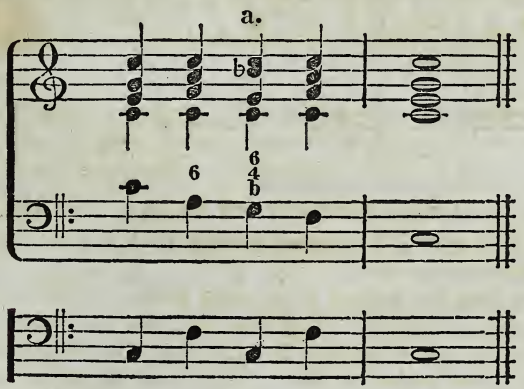
Der konsonirende Quart-Sexten-Akkord kann auch, des guten Gesanges wegen, im vierstimmigen Satze mit einer Sexte und doppelter Oktave wie bei k, und im dreistimmigen ohne Quarte mit der Sexte und Oktave wie bei l, vorkommen. Z. B.



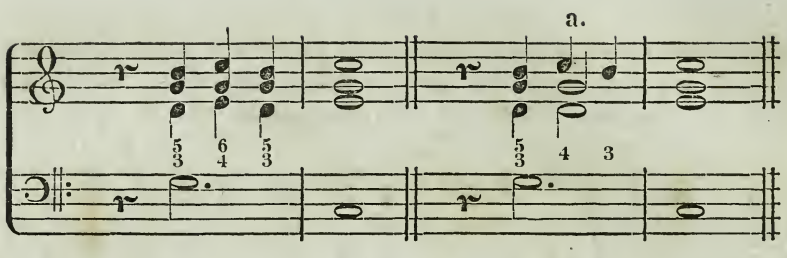
Anmerk. Kommt er mit einer Sexte und doppelter Oktave vor, so muß man ihn mit $\frac{8}{6}$ bezeichnen, damit er nicht mit dem Sexten-Akkord verwechselt werde.

§. 84.

Ein Kennzeichen des konsonirenden Quart-Sexten-Akkordes ist auch noch: daß man ihm, wenn die Unterdominante darauf folgt, die kleine Terz beifügen kann, wie z. B. bei a:



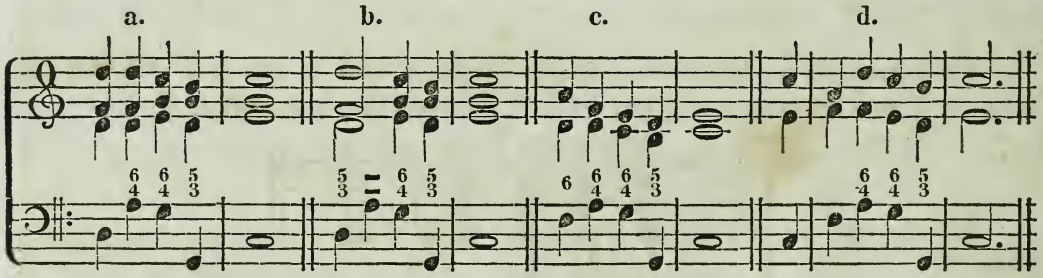
Ein anderes Kennzeichen ist: daß man zu diesem Akkorde nicht, wie zu dem dissonirenden, die Quinte statt der Sexte nehmen kann. Z. B.



Wollte man wie bei a zu diesem Akkord die Quinte statt der Sexte nehmen: so würde nicht nur die Quarte unvorbereitet eintreten, sondern die Harmonienfolge auch ganz kraftlos werden.

§. 85.

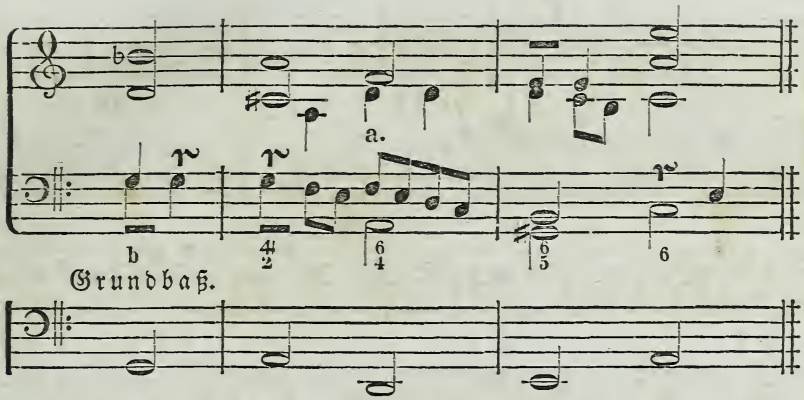
Zwei Quart-Sexten-Akkorde können nur dann auf einander folgen, wenn der Grundton des ersten Quart-Sexten-Akkordes, oder die Terz desselben, oder die Obermediante, in der untersten Stimme vorhergegangen ist, wie bei a, b, c und d; damit dieser als konsonirender, der zweite darauffolgende aber als dissonirender, und zwar auf der Dominante, vorkomme. Z. B.



Bei a bleibt das im Basse vorhergegangene D im Gehör, und der darauf folgende Quart-Sexten-Akkord ist nur nachschlagende Quinte des Grundtones: denn er könnte auch so, wie bei b, bezeichnet sein. — Bei c bleibt die Terz des Grundtones im Gehör. — Bei d geht die Obermediante dieses Akkordes vorher, das F bleibt im Gehör, und man empfindet den Quart-Sexten-Akkord als einen Sexten-Akkord von F.

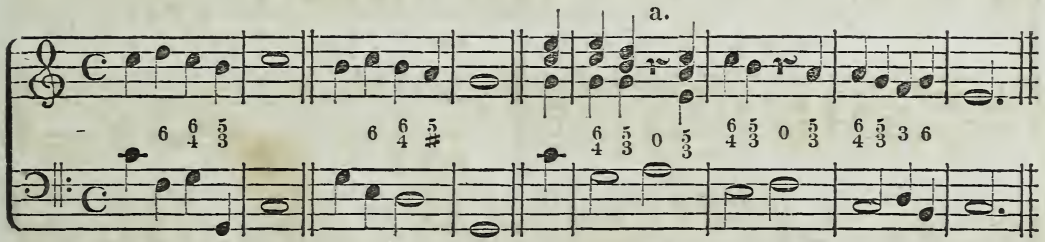
§. 86.

Mit dem konsonirenden Quart-Sexten-Akkord, wie z. B. bei a, können nur die größten Meister in der Mitte eines Musikstückes anfangen, welches aber Anfängern nicht zu rathen ist:

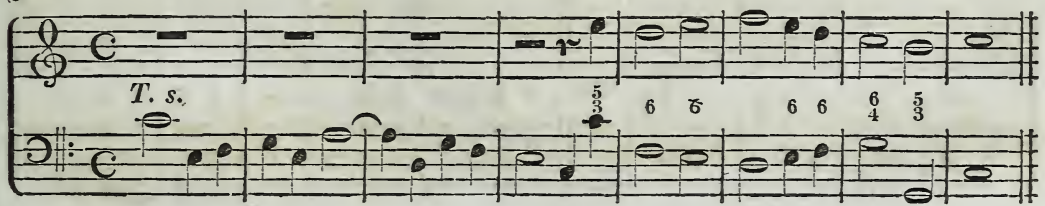


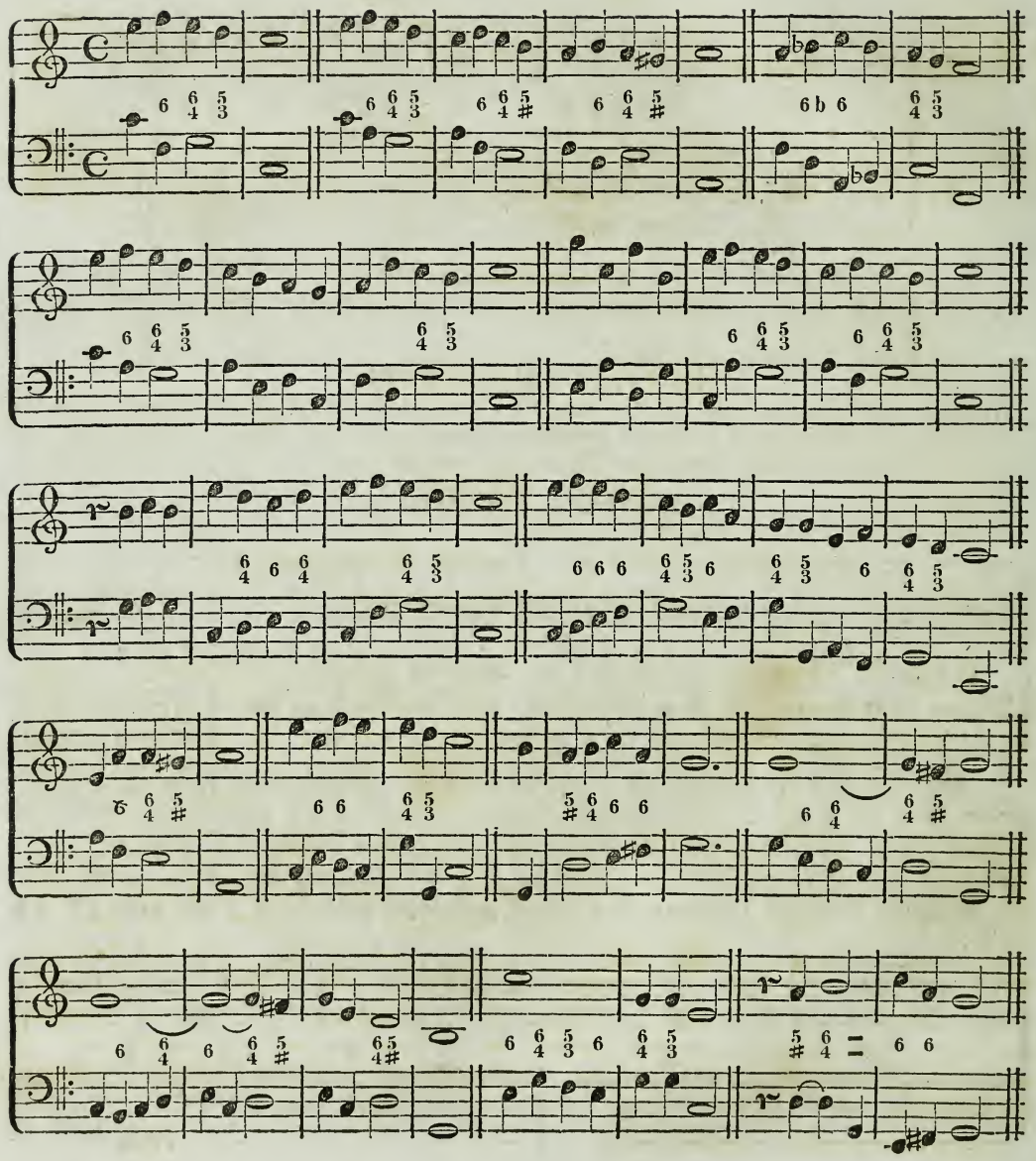
Anmerk. Es ist aber wohl zu beachten: daß, wenn man so anfangen will, die Dominante diesem Akkorde vorausgehen muß: damit der Baßton des konsonirenden Quart-Sexten-Akkordes, der zuvor Grundton der Dominante war, dem Gehöre nicht fremd sei.

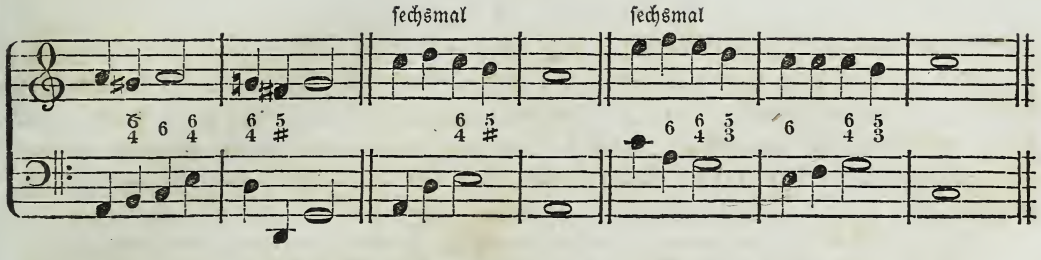
Beispiele zur Uebung.



Die Null über der Baßnote bei a zeigt an: daß die Grundstimme so lange allein gespielt werden soll, bis wieder Signaturen darüber stehen, welche den nun einzutretenden Akkord bezeichnen. Hier folgen aber nach der Null wieder Signaturen auf derselben Baßnote; mithin theilen sich beide in deren Werth. — Soll der Baß mehrere Takte allein gespielt werden, bevor die andern Stimmen eintreten: so bezeichnet man dieses lieber durch Tasto solo (T. s.). Z. B.







Zweiter Abschnitt.

Erstes Kapitel.

Septimen-Akkord, (zweite Grundharmonie).

Zufällige Dissonanzen.

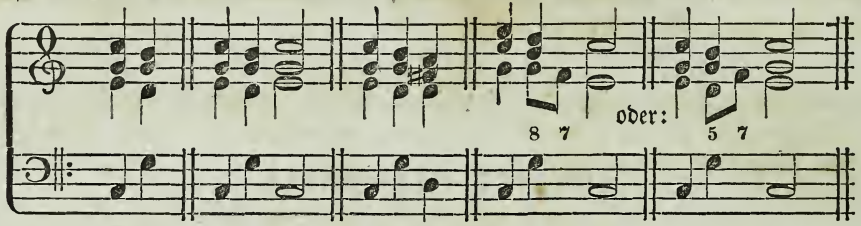
§. 87.

Besteht ein Akkord aus Intervallen, die nicht nur alle gegen den Grundton, sondern auch unter sich konsoniren, so ist er konsonirend. Die Musikstücke in den ältern Zeiten bestanden aus lauter solchen Akkorden; und es ist wahrscheinlich, daß man sich lange damit begnügt habe. Da aber diese für sich allein, oder einige unter sich, immer ganz kleine Abschnitte bildeten, das Gehör zu oft befriedigten und nicht enge genug mit einander verbunden waren: so machte man den Versuch, „nicht alle Töne dieser Akkorde zu gleicher Zeit anzuschlagen, son„dern einen der vorhergehenden liegen, und dann erst eintreten zu lassen, wenn die konsonirен„den schon gehört worden waren." Als dieser Versuch — weil die Harmonie dadurch reizender, enger mit einander verbunden, und dem Gehör ein Verlangen nach derselben erweckt wurde — gelungen war, hielt man im vierstimmigen Satze zwei, auch drei Töne in ein und demselben Akkorde also auf. Auf diese Art entstanden die Dissonanzen oder Vorhalte (harmoniefremde Töne). Da aber diese keine Stelle im Akkorde für sich behaupten, da sie ohne der Harmonie zu schaden, auch weggelassen werden könnten, da sie überhaupt nicht nothwendig sind: so nennt man sie zufällige Dissonanzen. Von diesen wird im dritten Abschnitte ausführlich die Rede sein.

Wesentliche Dissonanzen.

§. 88.

Es gibt aber auch noch eine andere Art Dissonanzen, die nicht an die Stelle einer Konsonanz gesetzt werden können, der sie gleich wieder weichen; sondern welche selbstständig sind, d. h. die eine Stelle im Akkorde für sich behaupten und nothwendig zu demselben gehören. Diese nennt man wesentliche Dissonanzen. Sie mögen wohl auf folgende Art entstanden sein: a. b. c. d. e.



Wenn man z. B. in C dur modulirt, und läßt auf den C Akkord den Akkord G folgen, wie bei a: so wird das Gehör des Kenners ungewiß, ob dieser Akkord Dominante, oder Tonika sein soll; weil man eben so gut in C, als in G moduliren kann. Läßt man den C-Akkord wieder darauf folgen wie bei b, so ist er Dominante; folgt aber der Akkord D darauf wie bei c, so ist er Tonika.

Soll diese unbestimmte Modulation völlig bestimmt werden, so fügt man dem Akkord G noch die Septime F hinzu wie bei d; wodurch entschieden wird, daß die Harmonie G der Tonart C dur und nicht G dur zugehöre; weil in dieser kein F, sondern Fis vorkommt. Zugleich führt auch diese Septime, als Dissonanz, auf einen folgenden Akkord, wo sie aufgelöst werden muß. In einem solchen Falle wird sie nothwendig, und kann nicht weggelassen werden. Sie ist also eine wesentliche Dissonanz; denn sie vertritt weder die Stelle der Sexte, noch die der Oktave.

§. 89.

Da aber die Dissonanzen zu hart sein würden, wenn man sie eintreten lassen wollte, ohne daß sie im vorhergehenden Akkorde schon gelegen hätten; da sie nur dann angenehm werden, wenn sie den folgenden Akkord mit dem vorhergehenden genau verbinden, so ist die Regel entstanden: Die Dissonanzen müssen im vorhergehenden Akkorde auf derselben Notenstufe und in derselben Stimme als Konsonanzen gelegen haben, damit sie gebunden erscheinen können; welches ihre Vorbereitung genannt wird.

§. 90.

Die Septime muß aber als Dissonanz in eine Konsonanz übergehen; welches dadurch geschieht, daß man sie im folgenden Akkord eine Stufe abwärts schreiten läßt. Dieses nennt

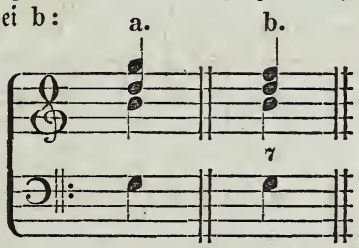
man ihre Auflösung. Die große Septime, welche Leitton ist, schreitet einen halben Ton aufwärts.

§. 91.

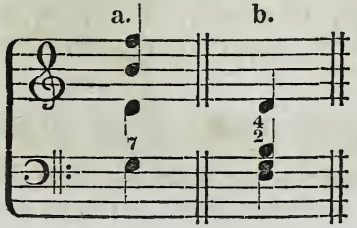
Die Septime hat eine doppelte Wirkung. Die erste besteht darin: daß sie die Ruhe oder den Schluß eines Abschnitts, den man sonst fühlen würde, zernichtet. Die zweite Wirkung ist: das Gehör von dem Grundtone, auf welchem sie angebracht wird, als eine Dominante zur Tonika zu führen und daselbst zu ruhen.

§. 92.

Der Septimen-Akkord wird mit 7 bezeichnet. Er ist am leichtesten zu finden, wenn wir uns den vollstimmigen Dreiklang denken wie bei a, zu welchem wir aber, statt der Oktave, die Septime hinzufügen wie bei b:



Der vollstimmige Septimenakkord besteht also aus der Prime, deren Terz, Quinte und Septime. Da er aber aus vier verschiedenen, zum Akkorde gehörigen Tönen besteht, so kann man ihn auch den Vierklang nennen. Auch heißt er, um ihn vom Dreiklange, welcher konsonirender Akkord ist, zu unterscheiden „dissonirender Akkord"; weil die Septime darin Dissonanz ist. Dissonanz heißt aber in der Musik keinesweges ein übel- oder mißklingender, sondern ein das Gehör nicht befriedigender, nicht beruhigender Ton. Denn mit einem dissonirenden Akkorde kann man nie ein Musikstück schließen; indem die Dissonanz desselben noch eine Auflösung erfordert, damit das Gehör befriedigt werde. Will man aber erfahren, ob in einem Akkorde eine Dissonanz enthalten sei, so stelle man die Töne des Akkordes so enge zusammen, wie sie einander am nächsten stehen können. Bilden dann bei dieser Zusammenstellung zwei Töne Sekunden, so ist jederzeit einer davon dissonirend. Z. B.



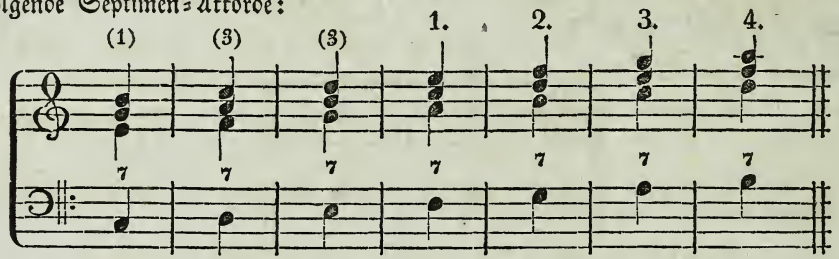
*

Die Töne des Akkords bei a sind bei b so nahe als nur möglich zusammengestellt. In dieser Zusammenstellung bilden Baß und Tenor Sekunden „F und G“; es muß mithin einer dieser beiden Töne Dissonanz sein. — Da nun aber der Septimen-Akkord aus dem Dreiklange entstanden, und in diesem der Baß Grundton ist: so muß auch im Septimen-Akkorde der Baß Grundton, und die Septime Dissonanz sein; indem diese in der engsten Zusammenstellung mit dem Grundtone, mit der vollkommensten Konsonanz, die Sekunde bildet.

Anmerk. Daß es auch Septimen-Akkorde gibt, in welchen der Baß nicht Grundton ist, davon wird weiter unten die Rede sein.

§. 93.

Fügen wir allen leitereigenen Dreiklangsharmonien eine leitereigene Septime bei, so entstehen folgende Septimen-Akkorde:



Es gibt demnach vier verschiedene Arten von Vierklängen oder Septimenakkorden, welche — in der Durtonart von der Quarte der Tonleiter ausgehend — folgende sind:

1) Der Septimen-Akkord mit der großen Terz, reinen Quinte und großen Septime, wie bei 1;
2) der Septimen-Akkord mit der großen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime, wie bei 2;
3) der Septimen-Akkord mit der kleinen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime, wie bei 3; und
4) der Septimen-Akkord mit der kleinen Terz, verminderten Quinte und kleinen Septime, wie bei 4.

In diesen Septimen-Akkorden ist die Baßnote zugleich Grundton, und deßhalb nennt man sie eigentliche (ächte) Septimen-Akkorde (Grundharmonien); diejenigen Septimen-Akkorde hingegen, in welchen nicht die Baßnote, sondern die Terz abwärts von derselben Grundton ist, heißen uneigentliche, (unächte) [55].

---

55) Ein Kennzeichen des eigentlichen Septimen-Akkordes ist: daß der Baß desselben gewöhnlich eine Quarte auf- oder eine Quinte abwärts in den Dreiklang oder Septimenakkord schreitet; in den uneigentlichen hingegen schreitet er fast immer eine Sekunde aufwärts in den Dreiklang. Wie sie übrigens auch noch anders fortschreiten können, wird in der Folge gezeigt werden.

§. 94.

Die Septimen müssen als Dissonanzen (nach §. 89. und 90.) vorbereitet und aufgelöst werden. Es gibt jedoch einen Septimen-Akkord, welcher frei, ohne Vorbereitung, eintreten kann; und das ist der mit der großen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime. Dieser findet bei 2 auf der Dominante statt, und heißt deßhalb auch Dominanten-Septimen-Akkord — abgekürzt, Dominant-Sept-Akkord, Haupt-Septimen-Akkord [56]). Je näher nämlich eine Dissonanz in der Zusammenstellung der Note, gegen welche sie dissonirt, zu liegen kommt, desto härter ist sie. Die große Septime, welche nur einen halben Ton tiefer ist, als die Oktave, wird also härter sein als die kleine, welche einen ganzen Ton tiefer ist als die Oktave; und die kleine wird wieder härter sein, als die verminderte: denn letztere ist anderthalb Töne tiefer als die Oktave.

Die Schärfe der großen Terz hebt aber die Härte der kleinen Septime; und deßhalb kann der Dominant-Sept-Akkord, der aus diesen Intervallen besteht, frei eintreten.

Anmerk. Die Schärfe der großen Terz kann nur die Härte der kleinen, keineswegs aber die der großen Septime heben; und deßhalb kann der Septimen-Akkord bei 1, mit der großen Septime, nicht frei eintreten. Bei 3 und 4 haben wir Septimen-Akkorde mit der kleinen Terz, welche keine Schärfe hat, wodurch die Härte der kleinen Septime gehoben werden könnte; und deßhalb dürfen diese Akkorde auch nicht frei eintreten.

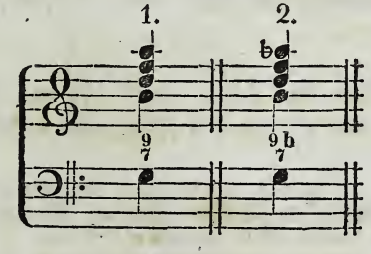
Sept-Nonen-Akkorde, oder Fünfklänge.

a) Haupt-Sept-Nonen-Akkorde.

§. 95.

Dem Haupt-Septimen-Akkord kann man auch in den Dur-Tonarten die große, und in den Moll-Tonarten die kleine None beifügen; woraus Sept-Nonen-Akkorde entstehen, die ebenfalls frei eintreten können. Sie werden mit $\frac{9}{7}$ bezeichnet. Die None und Septime sind in diesen Akkorden wesentliche Dissonanzen; weil sie, wenn man hier den Grundton zwei Oktaven höher zwischen dieselben stellt, mit Diesem Sekunden bilden.

In C dur ist die None des Haupt-Septimen-Akkordes A, wie bei 1, und in C moll As, wie bei 2:

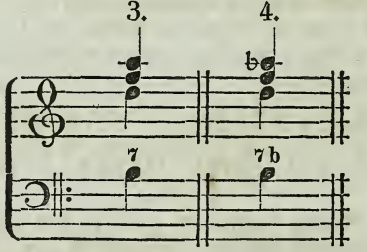


56) Er heißt deßhalb Haupt-Septimen-Akkord, weil er am häufigsten gebraucht wird. Die andern Septimen-Akkorde nennt man, wegen ihres seltenern Gebrauchs: Neben-Septimen-Akkorde.

Anmerk. Die None im Septnonenakkord ist ein selbstständiger oder wesentlicher Ton — eine wesentliche Dissonanz. Sie muß wesentliche Dissonanz sein; indem sie in den Verwechselungen des Stammakkordes durch enharmonische Klangverwechselungen auf derselben Notenstufe zur Konsonanz gemacht werden kann (§. 164.), was aber mit einer zufälligen Dissonanz nie geschehen darf: denn diese muß jederzeit in den Ton schreiten, an dessen Stelle sie stand. Tritt daher die None auf demselben Baßtone ꝛc. (S. §. 122 und 123.) in die Oktave: so ist sie Vorhalt derselben, und mithin zufällige Dissonanz. Wenn sie denn als solche in einem Akkorde vorkommt, so ist die Benennung Nonenakkord alsdann ganz falsch; indem die Akkorde ihren Namen nach den darin vorkommenden selbstständigen, wesentlichen oder harmonischen Tönen, nicht aber nach den Vorhalten oder harmoniefremden Tönen, bekommen müssen. Der Nonenakkord kann daher nur dann Nonenakkord genannt werden, wenn die darin vorkommende None eine wesentliche Dissonanz — ein selbstständiger Ton — ist. Nach Diesem wird man die selbstständige None von der, welche Vorhalt der Oktave ꝛc. ist, sehr leicht unterscheiden können.

§. 96.

Lassen wir den Grundton dieser beiden Sept-Nonen-Akkorde weg, und legen die Terz des Grundtones in den Baß: so entstehen daraus zwei uneigentliche (unächte) Septimen-Akkorde:



nämlich in Dur, der Septimen-Akkord über dem Leitton wie bei 3; und in Moll, der verminderte Septimen-Akkord wie bei 4 [57]); welche ebenfalls, als Verwechselungen der Haupt-Sept-Nonen-Akkorde, frei eintreten können. Dissonanzen sind hier die Septime und Quinte; jene, weil sie None, und diese, weil sie Septime des Grundtones ist. Wohl ist hier noch zu merken: daß in allen Verwechselungen der Sept-Nonen-Akkorde, des Wohlklanges wegen, der Grundton ausfallen muß.

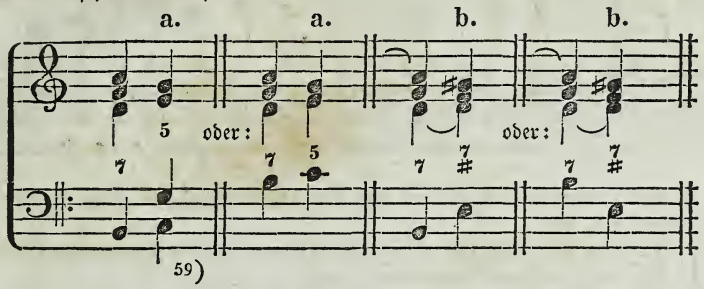
§. 97.

Der Septimen-Akkord über dem Leitton darf nicht mit dem, der auf der Septime der Tonleiter seinen Sitz hat [58]), und aus gleichen Intervallen besteht, verwechselt werden. Nach

57) Die Terz des Grundtons, die zugleich auch in beiden Akkorden Leitton ist, liegt im Basse, mithin ist von diesem die Terz abwärts Grundton; indem der Leitton jederzeit die Terz des Dominantenakkordes ist (§. 62.).

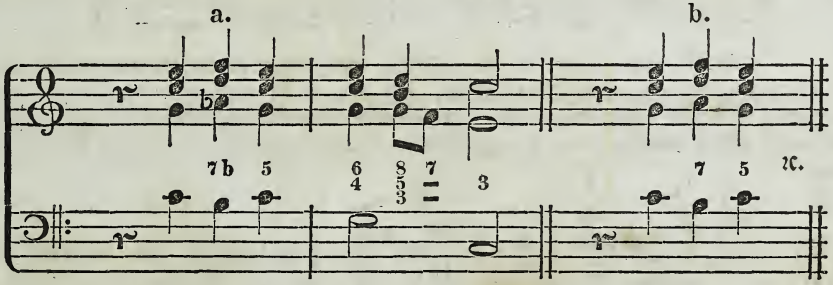
58) Der aus dem verminderten Dreiklange entstanden, und ein eigentlicher Septimen-Akkord ist; denn der Baß ist Grundton.

jenem schreitet der Baß, weil er Leitton ist, einen halben Ton aufwärts, wie bei a; nach diesem aber, entweder eine Quarte auf- oder eine Quinte abwärts wie bei b, wo auch die Septime vorbereitet erscheinen muß. Z. B.



§. 98.

Der Septimen-Akkord über dem Leittone kommt in den Dur-Tonarten, des Wohlklanges wegen, oft mit zufällig erniedrigter Septime vor; wo er alsdann gleiche Intervalle mit dem verminderten hat, aber wohl von ihm zu unterscheiden ist. Z. B. bei a:



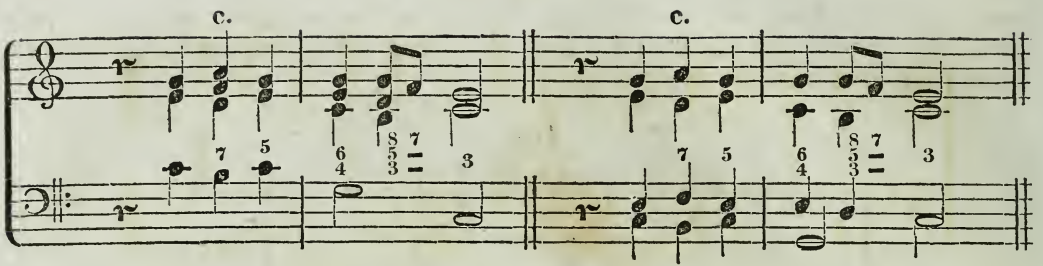
Lassen wir diesen Septimen-Akkord ohne zufällig erniedrigte Septime frei eintreten wie bei b, welches oft geschieht: so klingt er sehr hart, weil die Septime dem Basse zunächst liegt. Um diese Härte zu vermeiden, erniedrigt man lieber die Septime wie bei a.

§. 99.

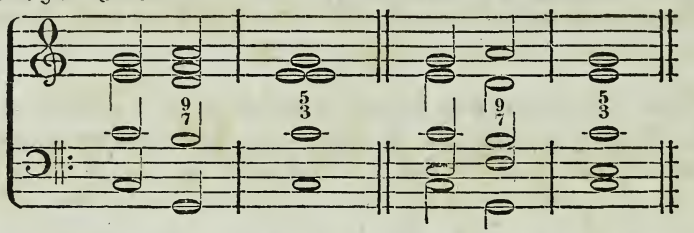
Kommt aber die Septime in die Oberstimme zu liegen, so kann dieser Akkord, ohne das Gehör zu beleidigen, frei eintreten, wie z. B. bei c:

---

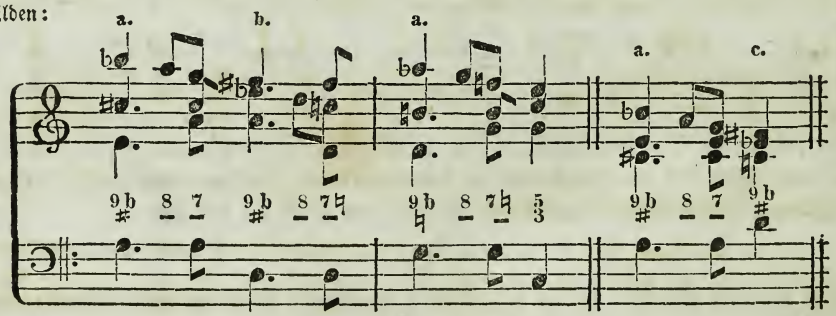
59) Die Auflösung der Septime, wenn nach ihr ein Dreiklang folgt, bezeichnet man gewöhnlich auch durch eine Signatur. Bei a löst sich die Septime in die Quinte auf, und deßhalb steht diese auch über der Baßnote; löst sich die Septime in die Terz auf, so setzt man diese darüber.



Anmerk. 1. Tritt der Sept=Nonen=Akkord mit der großen None frei ein, so muß die None in der Oberstimme liegen. Z. B.



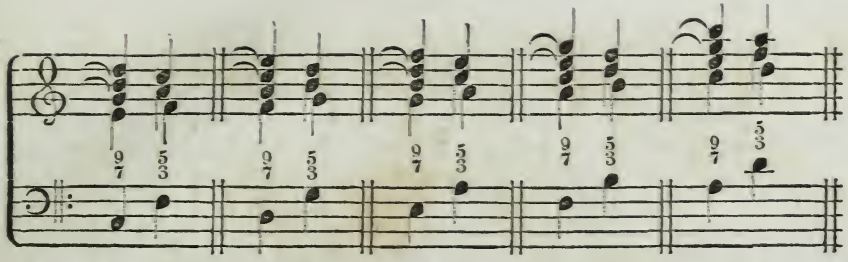
Anmerk. 2. Auch die kleine None im Sept=Nonen=Akkord muß in die Oberstimme wie bei a, oder in die zweitfolgende wie bei b gelegt werden, und vom Basse wenigstens über eine Oktave entfernt sein, wenn sie nicht hart klingen soll. Ganz schlecht würde dieser Akkord klingen, wenn man die Töne desselben frei eintreten, und so enge zusammen legen wollte wie bei c, wo sie lauter Sekunden bilden:



b) Neben=Sept=Nonen=Akkorde.

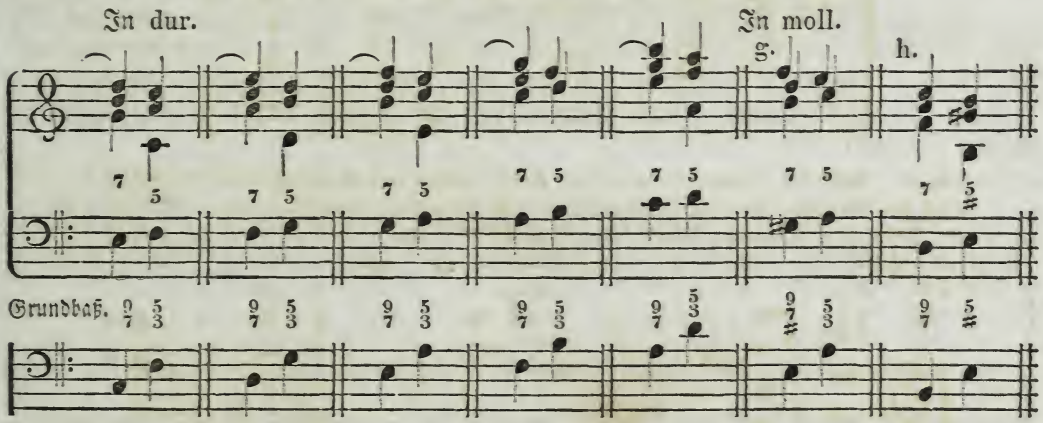
§. 100.

Außer dem Haupt=Septimen=Akkorde, kann man in der Dur=Tonart auch den Neben=Septimen=Akkorden eine leitereigene None beifügen, in welchen aber Septime und None als Dissonanzen vorbereitet erscheinen müssen. Z. B.



§. 101.

Lassen wir den Grundton dieser Neben-Sept-Nonen-Akkorde weg, so entstehen daraus lauter uneigentliche (unächte) Septimen-Akkorde. Z. B.



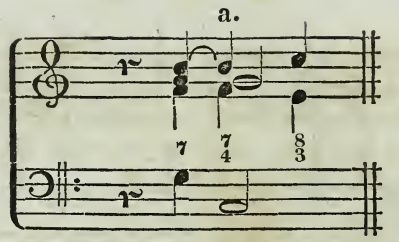
Ein Kennzeichen der uneigentlichen Septimen-Akkorde ist also, wie schon oben gesagt: daß der Baß eine Stufe aufwärts schreitet.

Anmerk. In der Molltonart kann man, außer dem Haupt-Septimen-Akkorde bei g, nur dem auf der Wechseldominante, wie bei h, eine leitereigene None beifügen: denn die große Septime der Tonart, in welcher man modulirt, z. B. in A moll Gis, streitet gegen die Bildung dieser Akkorde.

Die große Septime als Leitton.

§. 102.

Die große Septime, welche als Leitton und Vorhalt der Oktave wie bei a vorkommt, schreitet einen halben Ton aufwärts in die Oktave. Z. B.

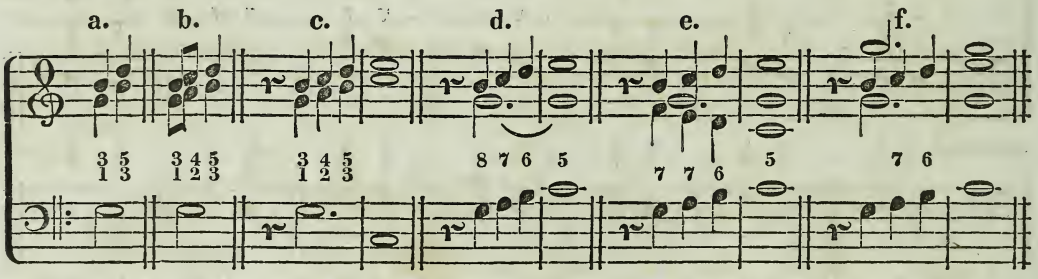


Diese wird im dritten Abschnitte bei den Vorhalten oft vorkommen.

Von der ruhenden oder stillstehenden Septime.

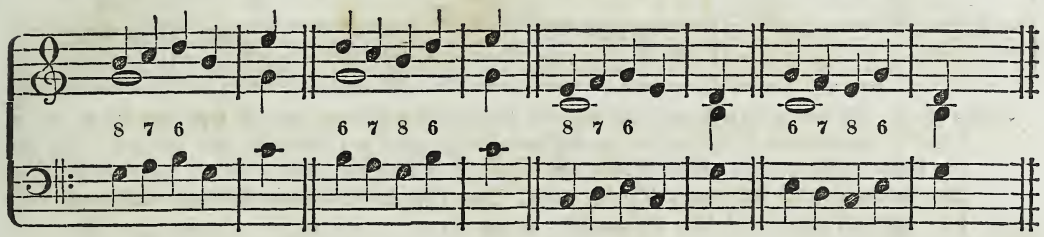
§. 103.

Es gibt auch eine Septime, die keiner Auflösung bedarf, sondern liegen bleibt, und deßhalb die ruhende oder stillstehende Septime genannt wird. — Wenn nämlich eine oder mehrere Stimmen terzenweise fortschreiten, so kann man, wie schon oben gesagt, die dazwischen liegende Sekunde durchgehen lassen. Geschieht dieß auf folgende Art, so entsteht daraus die ruhende Septime:



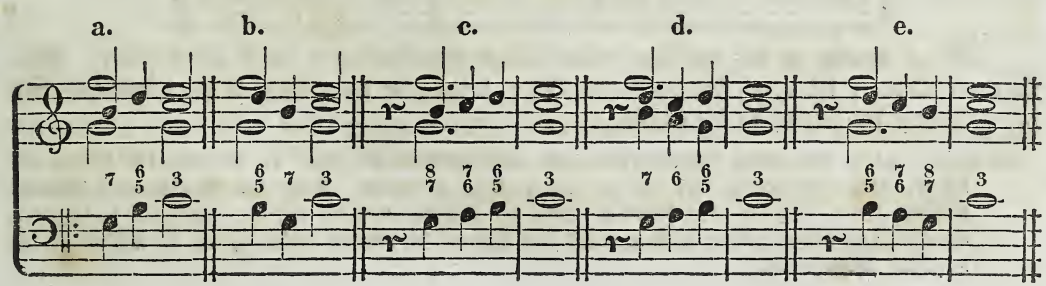
Bei a schreiten Sopran und Alt, jener von h — d und dieser von g — h, terzenweise fort; wo man im Soprane c, und im Alte a durchgehen lassen kann wie bei b. Diese Töne brauchen aber nicht gerade so wie bei b in Achteln, sondern sie können eben so gut auch, wie bei c, in Vierteln durchgehen. — Setzen wir nun die Töne des Altes in den Baß, und den Baßton G in den Alt wie bei d: so entsteht dadurch die ruhende Septime. Bei e und f ist noch eine vierte Stimme darzu gesetzt. Das C und A im Sopran und Baß sind daher blos durchgehende, und keineswegs einen Akkord bildende Töne. Es bleibt demnach auf denselben die G Harmonie fort; mithin ist die Septime G im Alte bei d Grundton, also ein konsonirendes Intervall, welches keiner Auflösung bedarf, und auch wie bei f verdoppelt werden kann.

Diese Septime kann angewendet werden, wenn der Baß auf der Dominante oder Tonika vom Grundtone stufenweise aufwärts bis zu seiner Terz in den Sexten-Akkord, oder von der Terz stufenweise abwärts bis zum Grundtone fortschreitet; wo dann aber eine Stimme als Terz gleichmäßige Bewegung mit dem Basse haben muß. Sie findet dann jederzeit auf der Sekunde der Dominante oder der Tonika statt. Z. B.

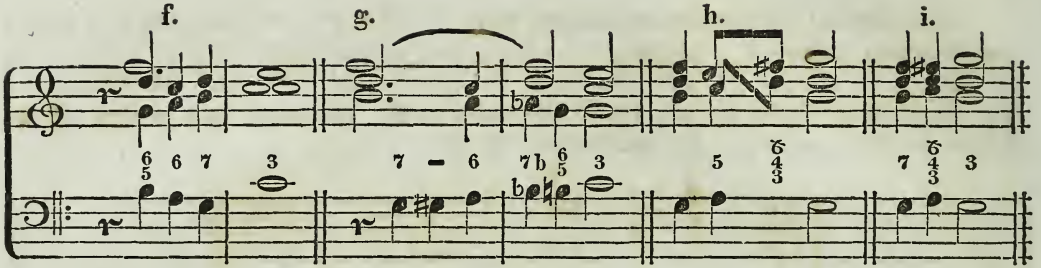


Anmerk. 1. Auf ähnliche Weise entsteht die Hinhaltung der Auflösung des Septimenakkordes. Wenn nämlich auf der Dominante die Septime zur Quinte des Quintsextenakkordes, wie unten bei a — oder, umgekehrt, diese zur Septime wird, wie bei b: so kann man auch hier die darneben- oder dazwischenliegenden Sekunden durchgehen lassen, wie bei c, d, e und f. Da aber diese Töne blos durchgehende, mithin harmoniefremde, und nicht harmonische sind: so bleibt auch auf denselben die Harmonie des vorhergehenden Septimen- und nachfolgenden Quintsexten-, oder die des Quintsexten- und nachfolgenden Septimen-Akkordes — hier die Harmonie G — noch fort. Bei c, d, e und f ist also Grundton G; denn die Töne bei c und e „C im Alte und A im Basse", und die bei d und f „C im Alte und A im Tenor und Basse" sind ja blos durchgehende oder harmoniefremde und keineswegs harmonische. So kann man auch noch mehrere Töne durchgehen lassen, und auf diese Weise die Auflösung der Septime ꝛc. noch länger hinhalten, wie z. B. bei g.

Anmerk. 2. Kann die Dissonanz des Hauptsextenakkordes auf der folgenden Baßnote aufgelöst werden, wie z. B. unten bei h: so ist es auch erlaubt „die Auflösung zu übergehen, und die Dissonanz gleich einen halben Ton aufwärts, in die Terz des eine Quinte höher liegenden Dominanten-Akkordes schreiten zu lassen" wie bei i. Z. B.



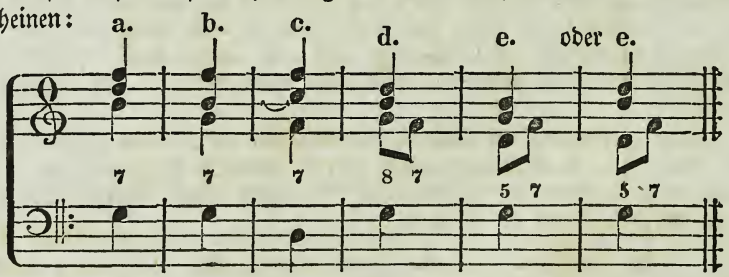
*



Anmerk. 3. In den andern Verwechselungen des Dominantseptakkordes wendet man die bei c, d, e, f und g aufgeführten Hinhaltungen der Dissonanz nicht gern an; indem sie von geringer, oder von gar keiner Wirkung sind. Man bedient sich daher, statt derselben, lieber der der ruhenden Septime. Das Uebergehen der Dissonanzauflösung, bei i, kann aber in allen Verwechselungen angewandt werden, wie zum Schluß des 127. Paragraphen gezeigt ist.

§. 104.

Zum vollstimmigen Septimen-Akkord gehört nach §. 92: Prime, Terz, Quinte und Septime. Man muß jedoch, um Fehler zu vermeiden, oft die Quinte weglassen, und dafür entweder die Oktave oder die doppelte Terz dazu nehmen. Die Terz darf nicht fehlen: weil sie, eben so wie beim Dreiklange, den Dur- und Moll-Akkord bestimmt. So auch darf die Septime nie weggelassen werden, indem ohne diese kein Septimen-Akkord statt finden könnte. Die Terz und Septime sind also nothwendige Intervalle dieses Akkords. Er kann in folgenden Gestalten erscheinen:



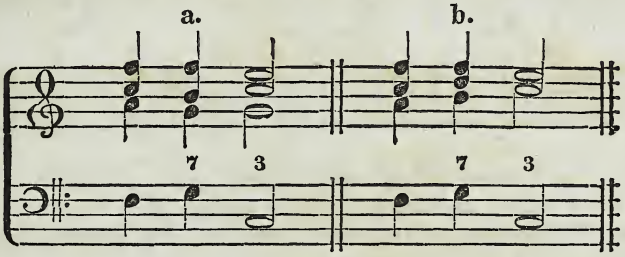
Bei a kommt er mit der Terz, Quinte und Septime vor; bei b mit der Terz, Septime und Oktave; bei c mit der doppelten Terz; bei d tritt die Oktave in die Septime; und bei e schreitet die Quinte in die Septime.

Anmerk. Es ist hier nöthig den Unterschied der nachschlagenden Septime, ob sie nach der Oktave wie bei d, oder nach der Quinte wie bei e folgt, fest zu halten. Steht nämlich über einer Baßnote wie hier bei d, 87: so zeigt dieses an „daß die Septime nach der Oktave, und zwar in derselben Stimme nachschlagen soll;" steht aber 57 wie bei e: so bedeutet dieses „daß die Quinte in die Septime schreiten soll."

§. 105.

Die Quinte muß im Septimen-Akkorde weggelassen und dafür

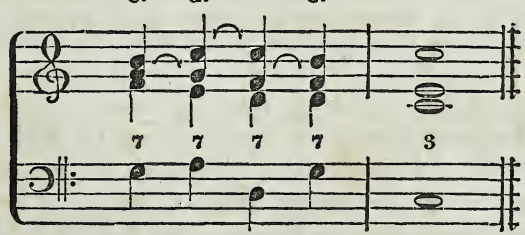
1) die Oktave genommen werden, um fehlerhafte Quintenfortschreitungen zu vermeiden. Z. B.



Bei b erscheint der Septimen-Akkord mit der Quinte, wodurch mit dem Baß und Alte fehlerhafte Quintenfortschreitungen entstehen; diese sind bei a dadurch vermieden, daß statt der Quinte, die Oktave genommen worden ist.

Die Quinte muß im Septimen-Akkorde weggelassen und dafür

2) die Oktave genommen werden, damit die Septime des folgenden Akkordes vorbereitet werden könne. Z. B.

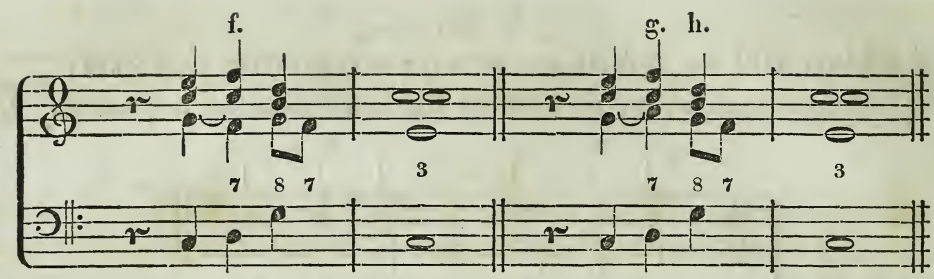


Der Haupt-Septimen-Akkord bei c kann frei eintreten, aber der Neben-Septimen-Akkord bei d nicht: denn in diesem muß die Septime vorbereitet erscheinen; welches auf keine andere Art geschehen kann, als daß bei c die Quinte weggelassen, und dafür die Oktave genommen wird.

Anmerk. Obgleich der Haupt-Septimen-Akkord frei eintreten kann: so bindet man die Septime desselben doch, wenn sie im vorhergehenden Akkorde lag, wie bei e zu sehen ist.

Die Quinte muß im Septimen-Akkorde weggelassen und dafür

3) die doppelte Terz genommen werden, um fehlerhaften Quintenfortschreitungen zu entgehen. Z. B.

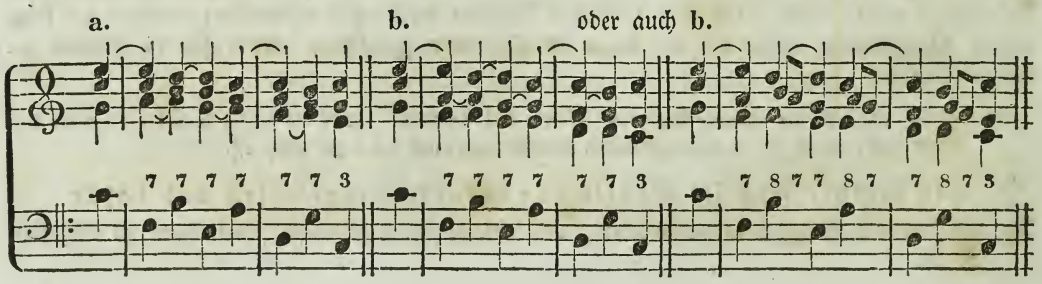


Bei f muß der Septimen-Akkord mit der doppelten Terz genommen werden: denn wollte man, statt dieser, die Quinte, wie bei g, darzu nehmen: so würden mit dem Baß und Tenore verbotene Quintenfortschreitungen, und bei h mit dem Sopran und Tenore verdeckte Quinten entstehen.

Anmerk. In dem Satze bei f kann man auf ähnliche Weise die Regel, wie beim Dreiklange (§. 56) anwenden: denn auch hier schreiten Sopran und Baß in gleicher Bewegung, wenn auch nicht in Dreiklängen, doch aber so fort, daß auf einen Dreiklang ein Septimenakkord folgt. Letzterer ist aber aus dem Dreiklange entstanden, und unterscheidet sich hier nur dadurch: daß man statt der Quinte, die Septime darzu nehmen muß. Die Regel würde daher bei dieser Akkordenfolge so zu stellen sein: Schreiten Sopran und Baß in gleicher Bewegung eine Sekunde aufwärts, und es folgt auf einen **vollstimmigen Dreiklang** ein Septimenakkord, wie bei f: so nimmt man letztern mit der doppelten Terz. — Daß nächst dieser noch die Septime darzu genommen werden muß, und nicht fehlen darf, ist erst §. 104. gesagt worden.

§. 106.

Folgen mehrere Septimen-Akkorde auf einander, wo der Baß eine Quinte ab- oder eine Quarte aufwärts schreitet: so nimmt man, außer der Terz und Septime, zum ersten die Quinte, zum zweiten die Oktave, zum dritten wieder die Quinte ꝛc. wie bei a; oder erst die Oktave, dann die Quinte, dann wieder die Oktave ꝛc. wie bei b: damit die Septimen richtig vorbereitet werden können:

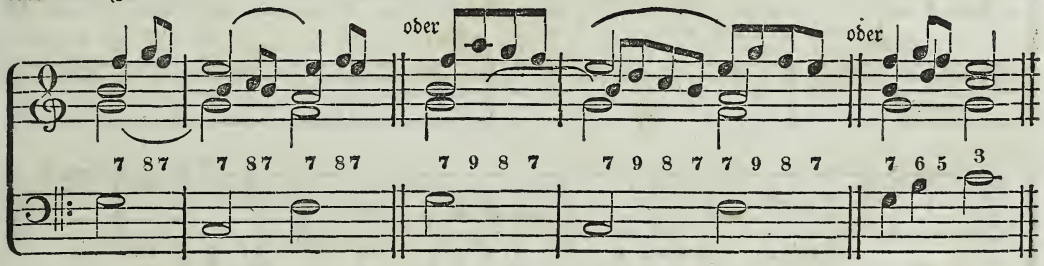


Anmerk. Ein solcher Satz kann daher in zwölf verschiedenen Gestalten erscheinen.

Anmerk. Wollte man nicht, wie es hier geschehen ist, einmal die Quinte, dann die Oktave ꝛc. darzu nehmen: so würden die Septimen nicht vorbereitet und aufgelöst werden können; weil bei solchen Fortschreitungen die Terz des vorhergegangenen Septimen-Akkordes im folgenden Septimen-Akkorde jederzeit Dissonanz, und diese im nächstfolgenden Akkorde wieder Terz werden muß, wenn sie richtig gebunden und aufgelöst sein soll.

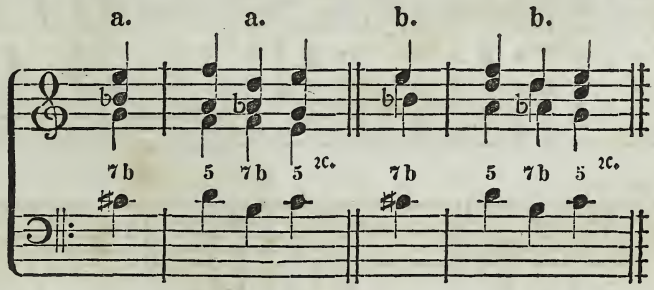
§. 107.

Die Septime kann man auch vor ihrer Auflösung, auf derselben Harmonie, erst aufwärts in die Oktave ꝛc. schreiten lassen; doch aber im folgenden Akkorde muß sie aufgelöst werden. Z. B.



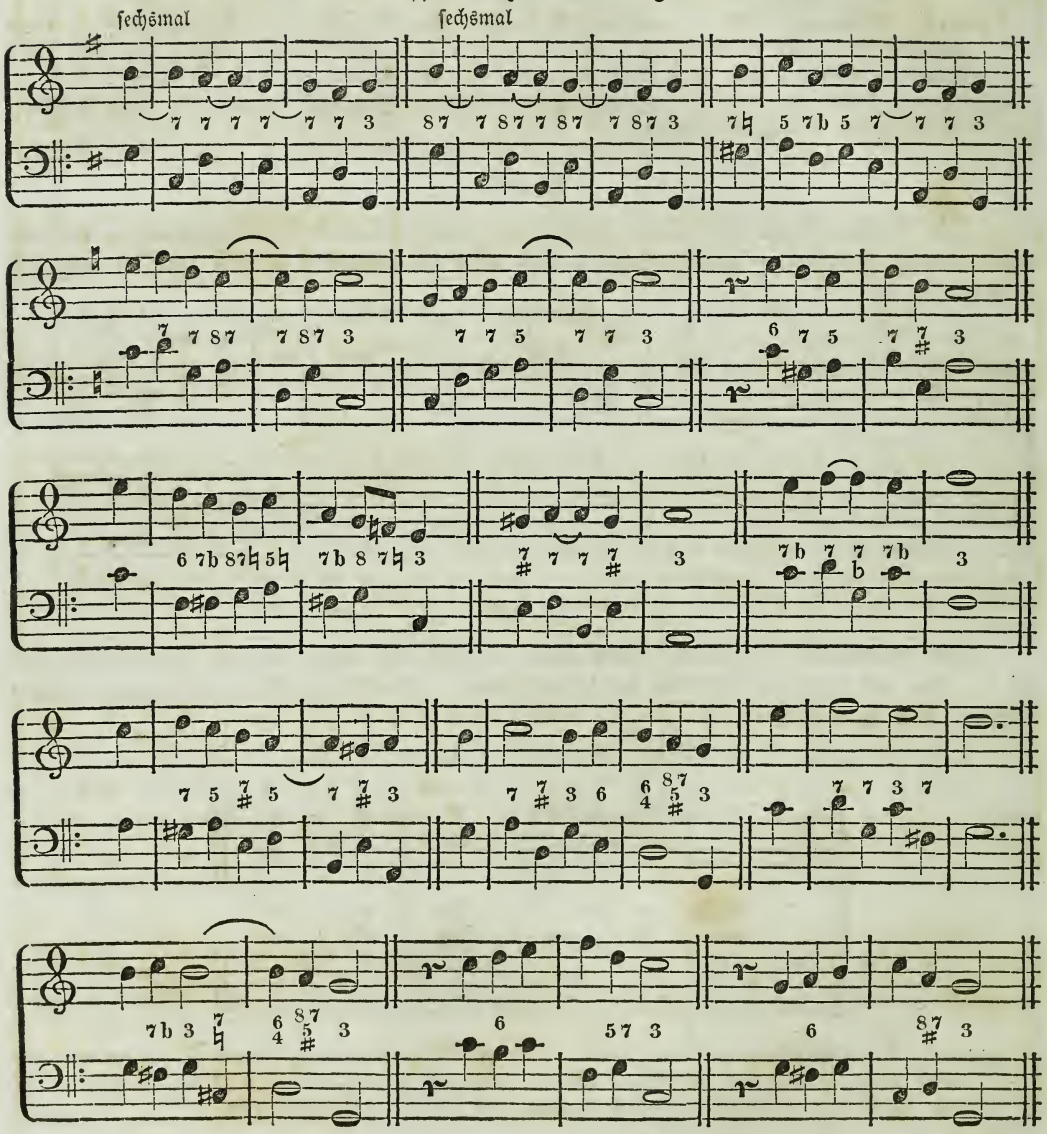
§. 108.

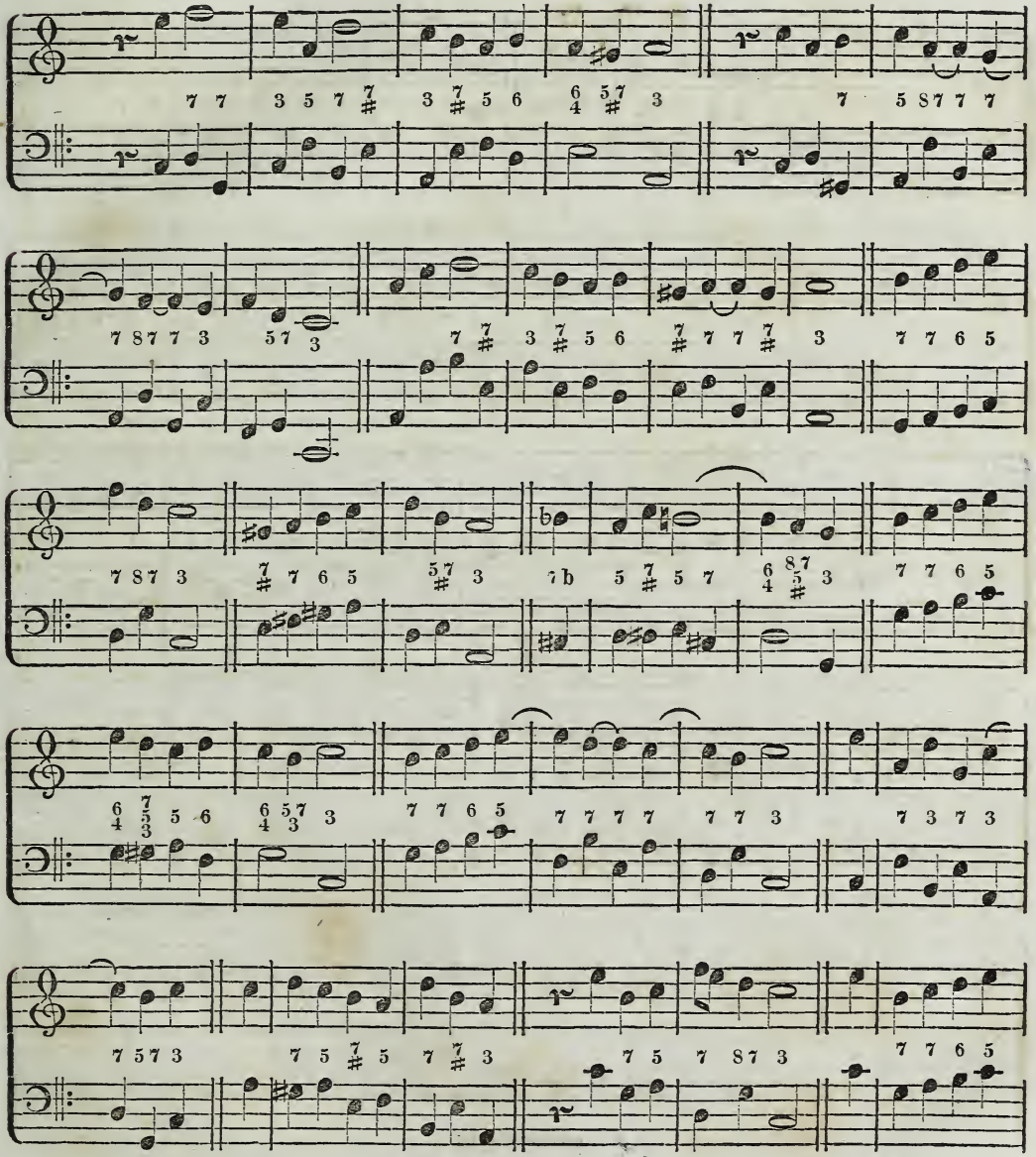
Der verminderte Septimen-Akkord kann nur mit der Terz, Quinte und Septime wie bei a, oder mit doppelter Terz wie bei b vorkommen. Die Oktave kann nie darzu genommen werden, weil sie Leitton ist.

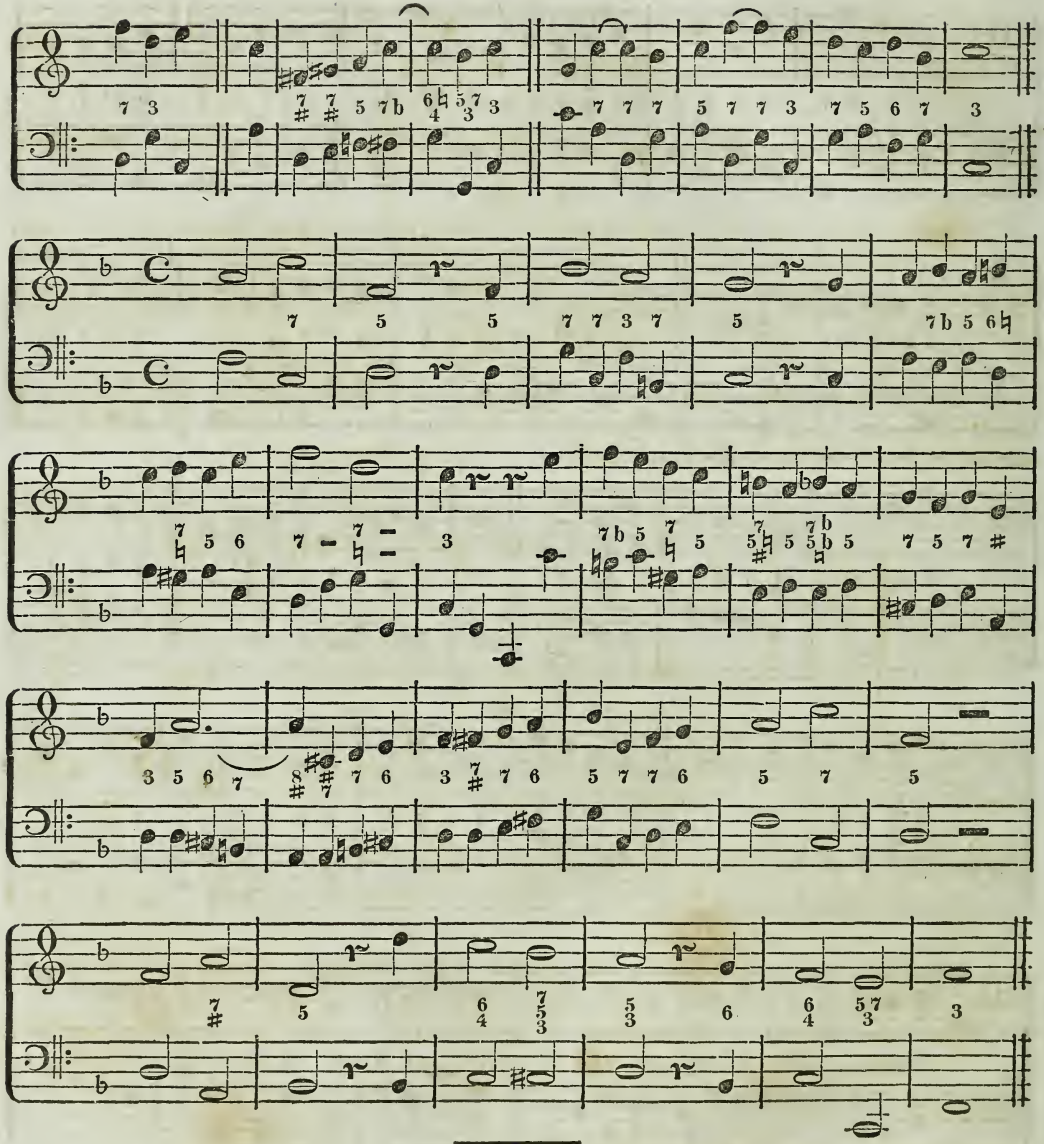


Anmerk. Die Septime und Quinte müssen im verminderten Septimen-Akkorde als Dissonanzen eine Stufe abwärts schreiten: jene in die Quinte, und diese in die Terz des folgenden Akkordes. Dieselbe Regel findet auch bei den andern uneigentlichen Septimen-Akkorden statt.

Beispiele zur Uebung.







Zweites Kapitel.

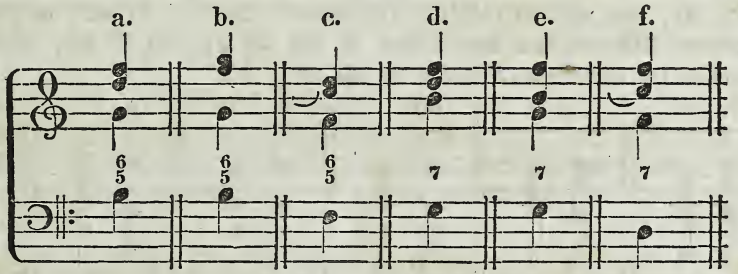
Quint-Sexten-Akkord, erste Verwechselung des Septimen-Akkordes.

§. 109.

Der Dreiklang hat, wie gezeigt worden ist, nicht mehr als zwei Verwechselungen; weil er nur aus drei verschiedenen Tönen besteht. Der Baßton bildet darin die Prime der Grundharmonie, und durch die beiden andern Töne entstehen eben, wenn sie in den Baß versetzt werden, die zwei Verwechselungen. — Der vollstimmige Septimen-Akkord hingegen besteht aus vier verschiedenen Tönen, und deßhalb hat er auch drei Verwechselungen.

Setzen wir die Terz des Septimen-Akkordes in den Baß, und den Grundton in eine höhere Stimme, so bekommen wir den Quint-Sexten-Akkord; welcher mit $\frac{6}{5}$ bezeichnet wird, und in folgenden Gestalten erscheinen kann:

Stammakkorde.



Der Quint-Sexten-Akkord mit der Terz, Quinte und Sexte bei a, ist die erste Verwechselung des vollstimmigen Septakkordes von d; der bei b, mit der Quinte und der doppelten Sexte, ist die des Stammakkordes von e; und der bei c, mit der Quinte, Sexte und Oktave, ist die des Stammakkordes von f.

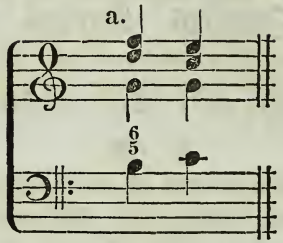
Gewöhnlich kommt er mit der Terz, Quinte und Sexte vor wie bei a, selten wie bei b ohne Terz, und fast gar nicht wie bei c mit der Oktave; indem statt der Oktave jederzeit die Terz genommen werden kann, ohne daß dadurch Fehler entstehen. Uebrigens sucht man ihn immer mit der Terz zu nehmen; weil er dann vollstimmiger, kräftiger und besser klingt.

In diesem Akkorde ist die Quinte [60]) Dissonanz, welche vorbereitet und aufgelöst werden muß. Doch kann der Quint-Sexten-Akkord, welcher Verwechselung des

---

[60]) Weil sie die Septime des Grundtons ist.

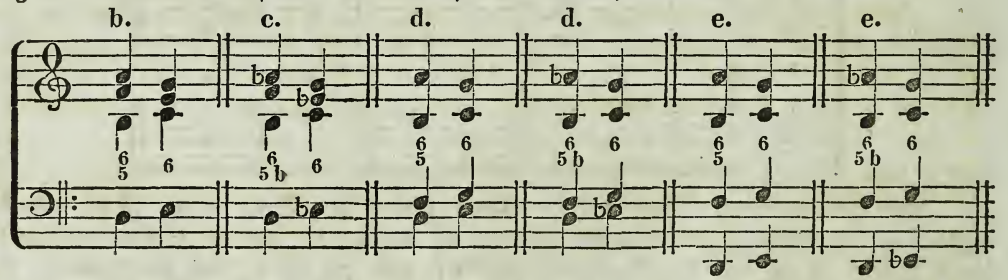
Haupt-Septimen-Akkordes [61]) ist, wie hier bei a, eben so, wie sein Stammakkord frei eintreten. Z. B.



In diesem Akkorde, so wie in allen ächten Quint-Sexten-Akkorden, ist die Sexte aufwärts, oder die Terz vom Baßtone abwärts Grundton; weil die Terz des Grundtones bei der Bildung desselben in den Baß gesetzt worden ist.

§. 110.

So wie es unächte Septimen-Akkorde gibt, so kommen auch bisweilen unächte Quint-Sexten-Akkorde vor, von welchen ebenfalls frei eintreten können: 1) der, welcher Verwechselung des Septimen-Akkordes über dem Leitton ist wie bei b; und 2) der, welcher Verwechselung des verminderten Septimen-Akkordes ist wie bei c [62]).



In den unächten Quint-Sexten-Akkorden ist nicht die Sexte, sondern die Quarte auf-, oder die Quinte abwärts Grundton, und die Terz und Quinte sind Dissonanzen; jene, weil sie Septime, und diese, weil sie None des Grundtones ist. Die Terz und Quinte müssen, weil sie Dissonanzen sind, eine Stufe abwärts schreiten; doch kann der Baß die Auflösung der Terz, wenn sie wie bei d im Tenore und zwar in der zer-

---

61) Das ist der Quint-Sexten-Akkord mit der kleinen Terz, verminderten Quinte und kleinen Sexte. Obgleich die Quinte dieses Akkordes frei eintreten kann: so bindet man sie doch, wenn sie im vorhergehenden Akkorde schon lag.

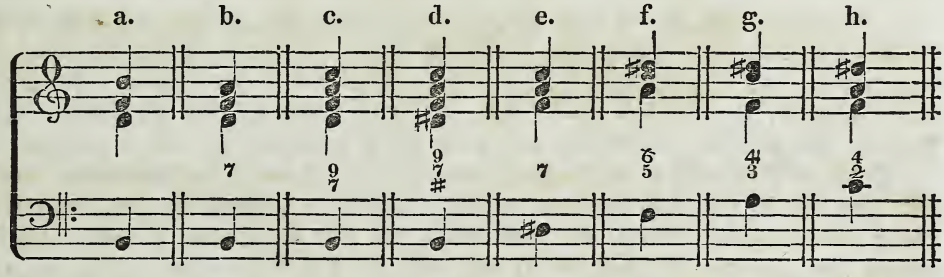
62) Dieses ist der Quint-Sexten-Akkord mit der kleinen Terz, verminderten Quinte und großen Sexte.

streuten Lage statt findet, übernehmen. Das kann übrigens auch eine Oktave tiefer geschehen, wie z. B. bei e.

Anmerk. Den ächten und unächten Quint-Sexten-Akkord kann man daran erkennen: daß der Baß nach jenem eine Stufe aufwärts, in den Dreiklang — nach diesem ebenfalls eine Stufe aufwärts, doch aber in den Sextenakkord, schreitet.

§. 111.

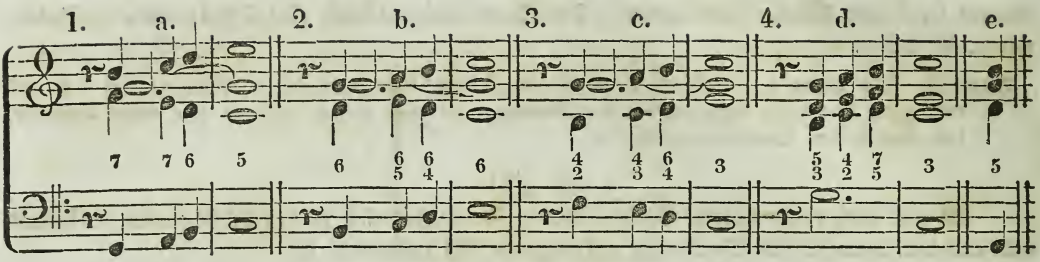
Es gibt auch einen Quint-Sexten-Akkord, der gewöhnlich in den Molltonarten vorkommt, und aus dem verminderten Dreiklange auf folgende Art entstanden ist:



Haben wir den verminderten Dreiklang wie bei a, und fügen ihm, statt der Oktave, die kleine Septime als leitereigenen Ton bei wie bei b, setzen die kleine None noch hinzu wie bei c, erhöhen die Terz zufällig wie bei d, lassen den Grundton weg wie bei e, und setzen die Terz des unächten Septimen-Akkordes (bei e) in den Baß wie bei f: so bekommen wir den Quint-Sexten-Akkord mit der großen Terz, reinen Quinte und übermäßigen Sexte; welcher ebenfalls frei eintreten kann, weil er, wenn die übermäßige Sexte Dis enharmonisch in Es verwandelt wird, gleiche Intervalle wie ein Haupt-Septimen-Akkord hat. — In diesem Akkorde ist, wie man aus seiner Entstehung sehen kann, die verminderte Quinte abwärts Grundton. — Die Verwechselungen dieses Akkordes, bei g und h, so wie der Septimen-Akkord bei e — wegen der verminderten Terz — kommen selten vor; weil sie, theils bei ihrem Eintreten, theils bei ihren Fortschreitungen hart, oder doch wenigstens minder wohlklingend sind. — Die mannichfaltige Behandlung dieses Akkordes wird bei der Beharmonirung berücksichtigt werden.

§. 112.

Nach §. 103. gibt es eine Septime die nicht dissonirend, sondern konsonirend ist, keiner Auflösung bedarf, liegen bleibt, und deßhalb ruhende Septime genannt wird. Es werden daher auch in den Verwechselungen dieser Septime diejenigen Intervalle, welche in den Verwechselungen der Vierklänge dissonirend sind, konsonirend sein; welches aus folgendem Beispiele, wo die ruhende Septime mit ihren Verwechselungen aufgestellt ist, erhellet:

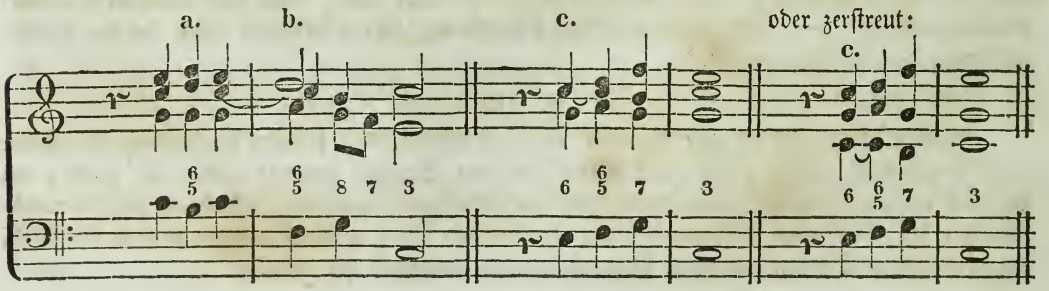


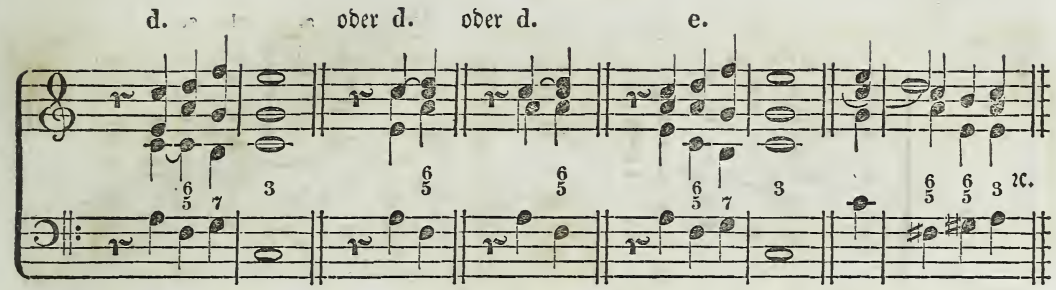
Im ersten Satze kommt bei a die ruhende Septime vor, welche, wie schon oben gezeigt, Grundton ist, und als solcher keiner Auflösung bedarf. Sopran, Tenor und Baß bilden nur durchgehende Noten. Im zweiten Satze ist der Baß von 1 zum Sopran, der Sopran zum Basse gemacht, der Alt und Tenor sind geblieben; wodurch bei b die ruhende Quinte entstanden, die ebenfalls konsonirend und ganz so zu behandeln ist, wie die ruhende Septime. — Statt der Tenornote d bei 2, konnte eben so gut, wie bei 1, f genommen, und der Akkord statt mit 6, durch $\frac{6}{5}$ bezeichnet werden. Man kann sogar hier auch im ersten Akkord den Sopran und Baß mit einander verwechseln, und statt des Sexten-Akkordes, den Dreiklang nehmen, wie zu Ende der Zeile bei e; und dann die Akkorde so folgen lassen, wie es hier bei b geschieht, wo ebenfalls die 5 ruhende Quinte wird. — Im dritten Satze ist der Baß von 1 zum Sopran, der Tenor zum Basse, der Sopran zum Tenor geworden und der Alt an seiner Stelle geblieben; wodurch nun wieder bei c die Terz konsonirender Ton ist. So auch bilden im vierten Satze, bei d, Sopran, Alt und Tenor durchgehende Töne, und der Baß ist Konsonanz.

Anmerk. Wenn aber die ruhende Septime (nach §. 103.) keinen wirklichen Septimen-Akkord bildet: so können auch die daraus entstehenden Verwechselungen (die $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und $\frac{4}{2}$) keine wirklichen Akkorde, sondern nur Bezeichnungen der zur Baßnote zu nehmenden Töne sein.

§. 111.

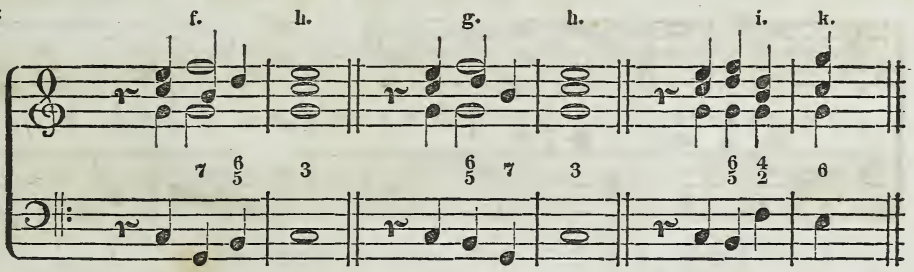
Einige Beispiele, den Quint-Serten-Akkord richtig behandeln zu lernen:





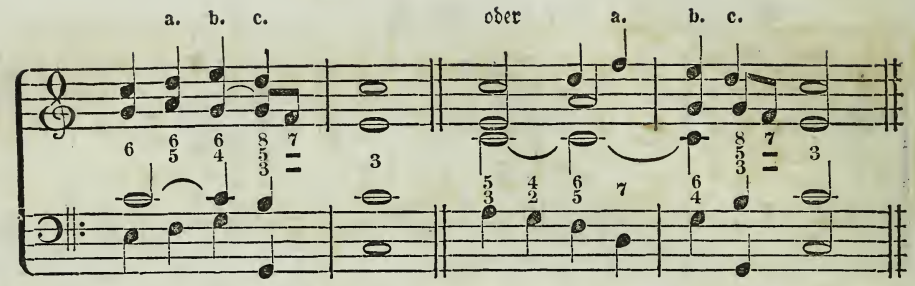
Bei a kann der Quint-Sexten-Akkord frei eintreten, weil er Verwechselung des Haupt-Septimen-Akkordes ist; bei b hingegen muß die Quinte gebunden erscheinen, weil dieser Quint-Sexten-Akkord Verwechselung eines Neben-Septimen-Akkordes ist. Bei c muß doppelte Sexte, und bei d doppelte Terz genommen werden: damit die Quinte des folgenden Akkordes, als Dissonanz, gebunden werden kann. Bei e ist die Quinte als Dissonanz nicht gebunden, welches falsch ist: denn dieser Quint-Sexten-Akkord ist Verwechselung eines Neben-Septimen-Akkordes; ferner kommen auch vom ersten zum zweiten Akkorde mit dem Baß und Tenor A — E und F — C, fehlerhafte Quintenfortschreitungen vor.

Anmerk. 1. Bleibt auf dem guten und schlechten Takttheile dieselbe Harmonie: so kann auch die Dissonanz, wenn eine Verwechselung desselben Akkordes, oder nach einer Verwechselung die Grundharmonie folgt wie bei f und g, liegen bleiben, und sich auf der folgenden Harmonie erst auflösen wie bei h; oder eine andere Stimme kann die Dissonanz und deren Auflösung übernehmen wie bei i und k:



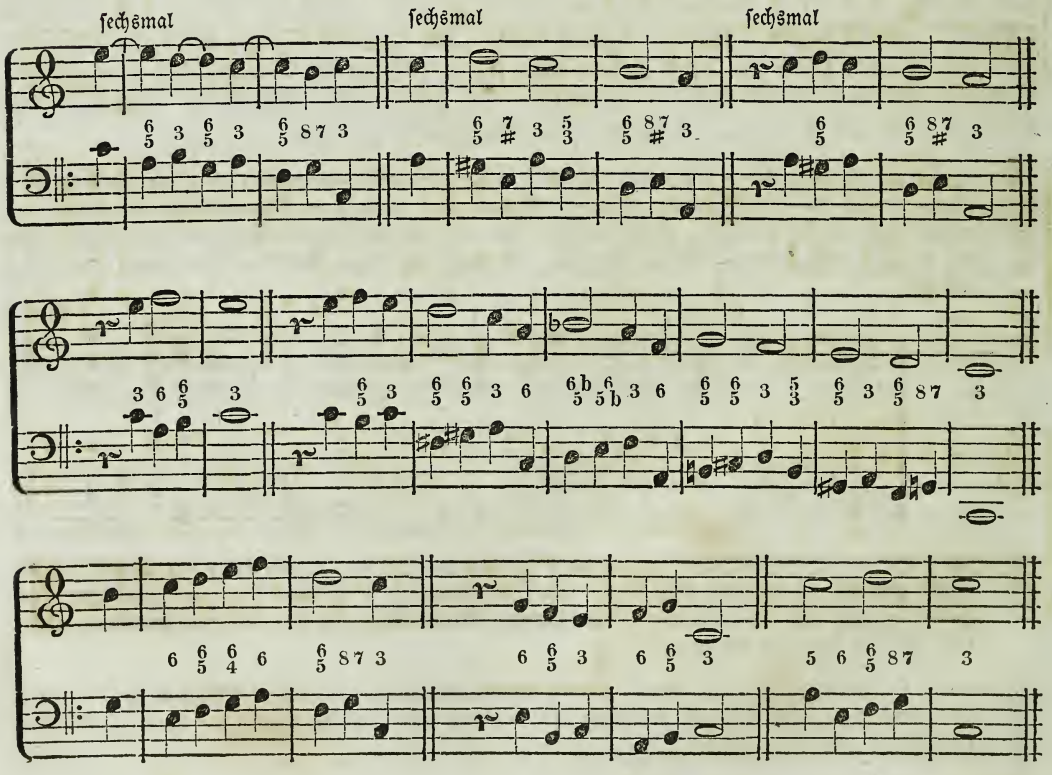
Bei f bleibt die Septime im folgenden Akkorde als Quinte, so wie bei g die Quinte im folgenden Akkorde als Septime Dissonanz, welche sich beide bei h auflösen; bei i übernimmt der Baß das F, welches im vorhergehenden Quint-Sexten-Akkorde Dissonanz war, und die Auflösung erfolgt auch bei k in derselben Stimme.

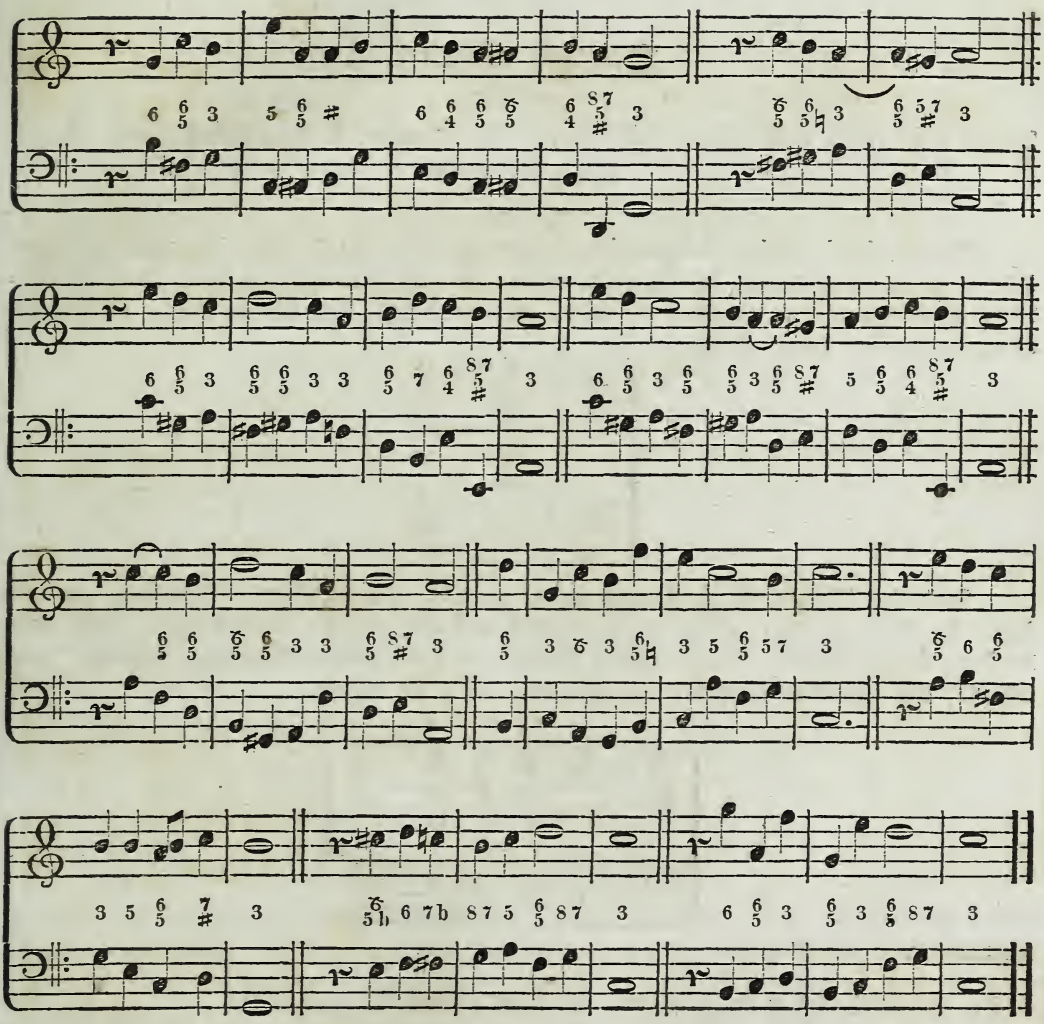
Anmerk. 2. Es kann auch vom schlechten auf's gute Takttheil eine wesentliche Dissonanz in eine zufällige verwandelt, und als solche erst aufgelöst werden; weil diese die Stelle der harmonischen Note vertritt. Z. B.



Bei a ist die Quinte C, im Tenore, wesentliche Dissonanz; welche im folgenden Akkorde bei b eine zufällige wird, und sich erst bei c auflöst.

Beispiele zur Uebung.



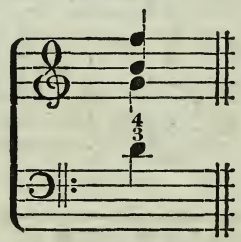


Drittes Kapitel.

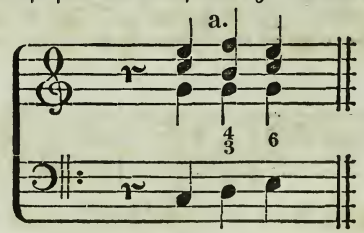
Terz = Quart = Sexten = Akkord [63]); zweite Verwechselung des Septimen = Akkordes.

§. 114.

Setzen wir die Quinte des Septimen = Akkordes in den Baß, und sämmtliche zu diesem Akkorde gehörigen Intervalle in höhere Stimmen: so entsteht daraus der Terz = Quart = Sexten = Akkord; welcher mit $\frac{4}{3}$ bezeichnet [64]) wird, und vollstimmig nur mit der Terz, Quarte und Sexte vorkommen kann. Z. B.



In diesem Akkorde ist die Quarte auf =, oder die Quinte abwärts Grundton, und die Terz [65]) Dissonanz; welche vorbereitet und aufgelöst werden muß. Doch kann der Terz = Quart = Sexten = Akkord, welcher Verwechselung des Haupt = Septimen = Akkordes [66]) ist, eben so, wie sein Stammakkord, frei eintreten, wie z. B. bei a:



---

63) Gewöhnlich wird er Terz = Quarten = oder Quart = Terzen = Akkord genannt.

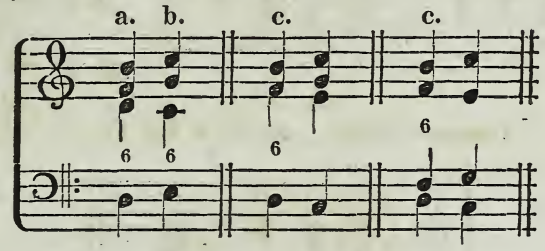
64) Doch muß die Sexte, wenn sie kein leitereigener Ton bleiben, sondern erhöht oder erniedrigt werden soll, mit ihrer Bestimmung hinzugesetzt werden. Z. B. $\frac{6}{4}$ $\frac{6\sharp}{4}$ $\frac{6\flat}{4}$ $\frac{}{3}$ $\frac{}{3}$ $\frac{}{3}$.

65) Weil sie die Septime des Grundakkordes ist.

66) Das ist der mit der kleinen Terz, reinen Quarte und großen Sexte.

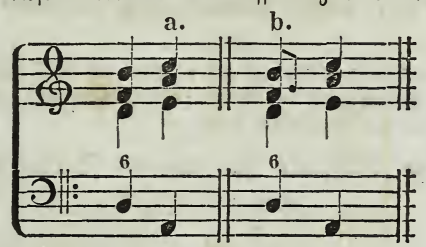
§. 115.

Als Verwechselung des Haupt-Septimen-Akkordes kommt er oft ohne Quarte, entweder mit der Oktave, oder mit der doppelten Terz, als Serten-Akkord vor, in welchem die Serte Leitton ist (§. 71.). Kommt er mit der Oktave vor: so kann die Terz als Dissonanz eine Stufe aufwärts schreiten, sobald der Baß, wenn auch eine Oktave tiefer, die Auflösung derselben übernimmt; erscheint er mit doppelter Terz, so muß eine davon aufgelöst werden. Z. B.



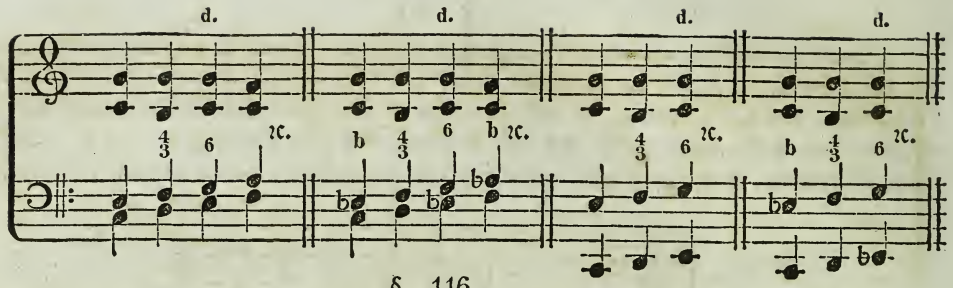
Bei a ist die Terz f Dissonanz, welche als solche eine Stufe abwärts nach e hätte schreiten sollen; da aber der Grundton g in diesem Akkorde weggelassen ist: so dissonirt die Terz nicht sehr, oder eigentlich gar nicht, und kann daher auch eine Stufe aufwärts schreiten; weil der Baß die Auflösung e übernimmt. So auch kann die Terz, wenn die Quarte weggelassen wird, doppelt genommen werden; wo alsdann die Eine eine Stufe auf-, und die andere eine Stufe abwärts fortschreiten muß, wie bei c. S. auch §. 71.

Wollte man die Terz dieses Akkordes als Dissonanz eine Terz aufwärts schreiten lassen, wie z. B. bei a:



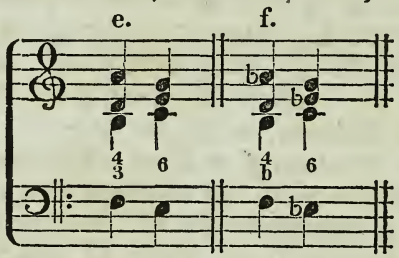
so würde die dazwischen liegende Sekunde G durchgehend gedacht, oder angeschlagen werden können, wie bei b. Da aber die hier durchgehende Sekunde Grundton ist: so wird dieser Akkord nicht wie ein Serten-, sondern wie ein Terz-Quarten-Akkord klingen, in welchem die Terz als Dissonanz einer Auflösung bedarf. Bei einer solchen Fortschreitung aber wird sie nicht aufgelöst, mithin ist auch die Fortschreitung selbst falsch.

Anmerk. Findet dieser Akkord als Verwechselung des Haupt-Septimen-Akkordes in der zerstreuten Lage statt: so kann auch, selbst im strengen Style, der Baß die Auflösung der Dissonanz, wenn diese im Tenore liegt, in derselben Oktave, oder auch eine Oktave tiefer übernehmen, wie z. B. bei d:



§. 116.

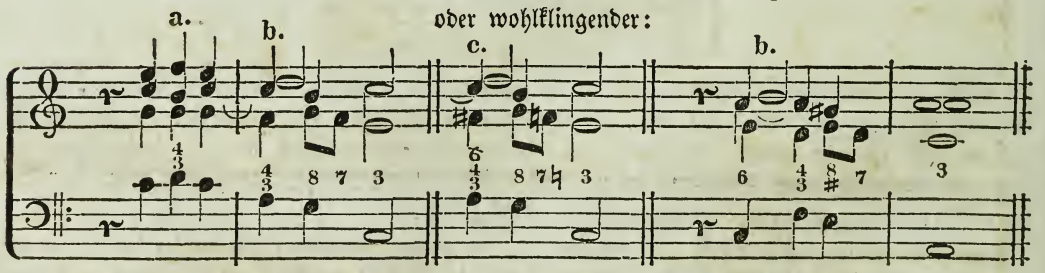
Im unächten Terz=Quarten=Akkorde, wie bei e und f,



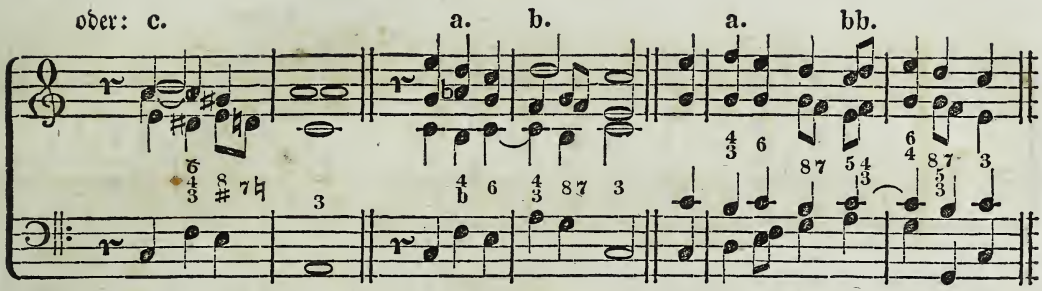
ist der Baß und dessen Terz Dissonanz, und die Sekunde Grundton. Von diesen Akkorden können frei eintreten: 1) der, welcher Verwechselung des Septimen=Akkordes über dem Leitton ist wie bei e; und 2) der, welcher Verwechselung des verminderten Septimen=Akkordes [67]) ist wie bei f.

Anmerk. Der Terz=Quart=Sexten=Akkord ist ächt: wenn der Baß eine Stufe abwärts in den Dreiklang, oder eine Stufe aufwärts in den Sexten=Akkord schreitet; unächt hingegen ist er, wenn er eine Stufe abwärts in den Sexten=Akkord tritt.

Einige Beispiele zur nähern Erläuterung.



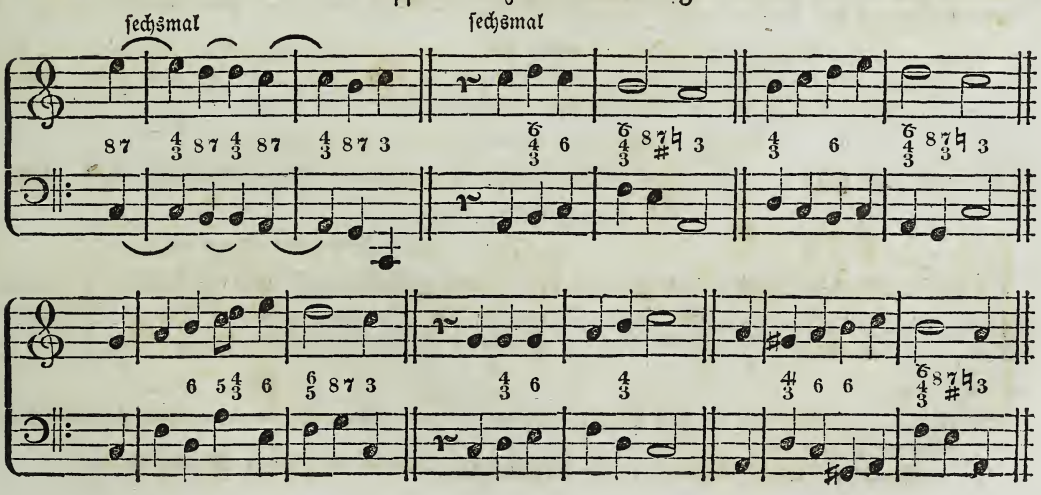
67) Der Terz=Quarten=Akkord mit der kleinen Terz, übermäßigen Quarte und großen Sexte.

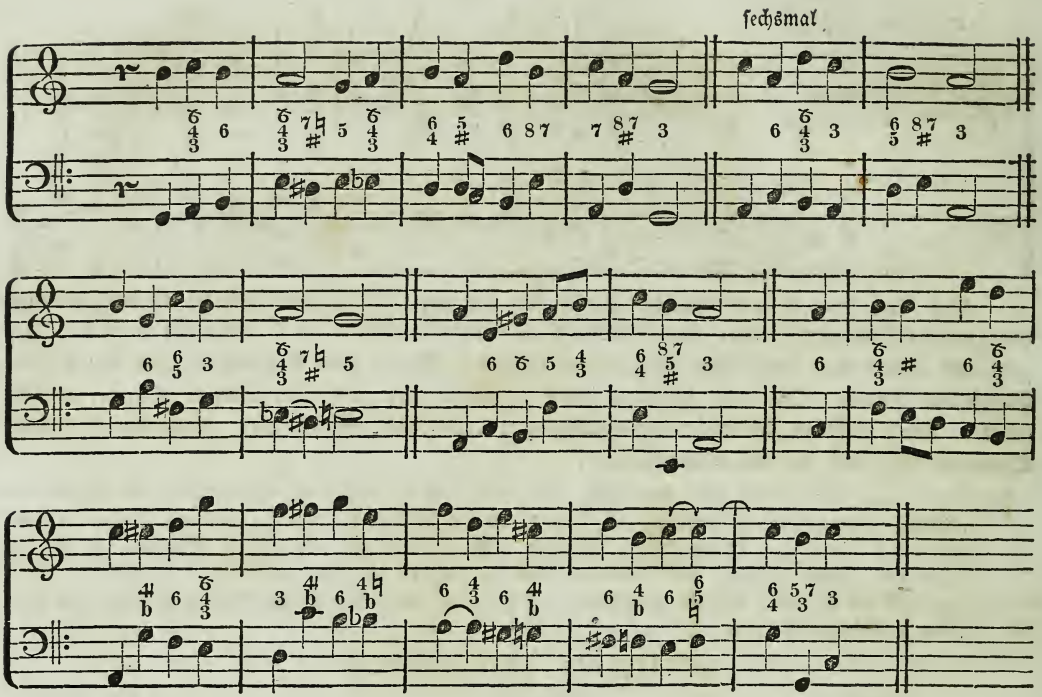


Die Terz kann in den Akkorden bei a frei eintreten: weil diese Akkorde Verwechselungen der Haupt-Septimen-, oder deren Sept-Nonen-Akkorde sind; bei b hingegen muß die Terz gebunden erscheinen: denn diese Terz-Quart-Sexten-Akkorde sind Verwechselungen der Neben-Septimen-Akkorde. In den Akkorden bei c ist die Sexte, des Wohlklanges wegen, zufällig erhöht. Diese Akkorde sind nicht Verwechselungen des Haupt-Septimen-, sondern des Neben-Septimen-Akkordes der Wechseldominante.

Anmerk. Es dürfte wohl nicht überflüssig sein, hier auf die Kürze der Schreibart, die bei bb vorkommt, aufmerksam zu machen. Es folgt nämlich auf die 5 hier die $\frac{4}{3}$; welches scheinen könnte, als wenn die Quinte in die Quarte schreiten sollte: indem sie, wie es oft geschieht, in gleicher Linie mit einander stehen. Nicht aber die Quinte, sondern die Terz muß hier in die Quarte schreiten; welches eigentlich folgende Bezifferung $\begin{matrix}5&6\\3&4\\3&\end{matrix}$ erforderte. Der Kürze wegen, wendet man aber lieber jene Schreibart an.

Beispiele zur Uebung.





Viertes Kapitel.

Sekund = Quart = Serten = Akkord [68]**), dritte Verwechselung des Septimen = Akkordes.**

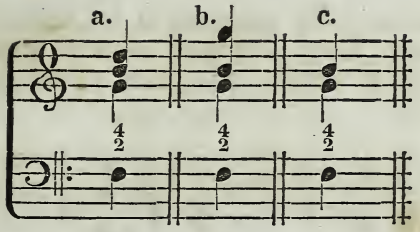
§. 117.

Setzen wir die Septime des Septimen = Akkordes in den Baß, und die andern zu diesem Akkorde gehörigen Intervalle in höhere Stimmen: so bekommen wir den Quart = Sekunden = Akkord, welcher mit $\frac{4}{2}$ bezeichnet [69]) wird, und in folgenden Gestalten erscheinen kann:

---

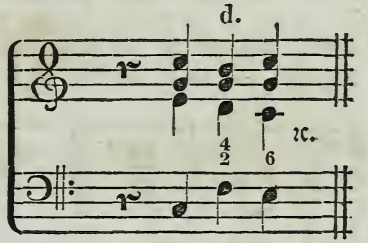
68) Gewöhnlich nennt man ihn den Sekund = Quarten =, oder Quart = Sekunden =, oder auch blos Sekunden = Akkord.

69) Doch muß die Serte, wenn sie erhöht oder erniedrigt werden soll, mit hinzugesetzt werden.



Gewöhnlich kommt er mit der Sekunde, Quarte und Sexte vor wie bei a, seltener mit der Quarte und der doppelten Sekunde wie bei b, und im dreistimmigen Satze mit der Sekunde und Quarte wie bei c.

In diesem Akkorde ist die Sekunde Grundton, und der Baß [70]) Dissonanz, welcher vorbereitet und aufgelöst werden muß [71]). Doch kann der Quart-Sekunden-Akkord, welcher Verwechselung des Haupt-Septimen-Akkordes [72]) ist, eben so, wie sein Stammakkord, frei eintreten, wie z. B. bei d:



§. 118.

Im unächten Quart-Sekunden-Akkorde, wie bei e und f, ist der Baß und dessen Sexte [73]) Dissonanz, und die Sekunde abwärts Grundton. Der Quart-Sekunden-Akkord, welcher Verwechselung des verminderten Septimen-Akkordes [74]) ist, wie bei e und f, kann

---

70) Weil er die Septime des Grundtons ist.

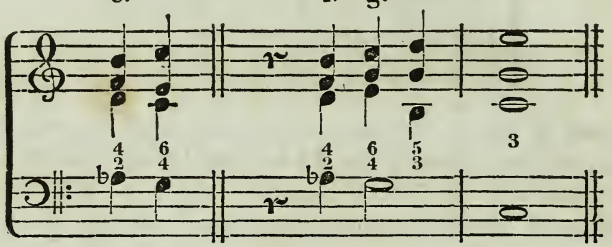
71) Die Auflösung geschieht gewöhnlich dadurch, daß der Baß eine Stufe abwärts in den Sexten-Akkord schreitet.

72) Nämlich der Quart-Sekunden-Akkord mit der großen Sekunde, übermäßigen Quarte und großen Sexte.

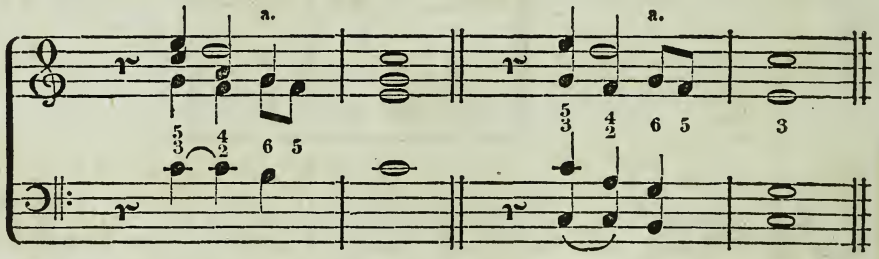
73) Der Baß ist Dissonanz, weil er None des Grundtons ist, so wie die Sexte, weil sie Septime des Grundtons ist.

74) Nämlich der Quart-Sekunden-Akkord mit der übermäßigen Sekunde, übermäßigen Quarte und großen Sexte.

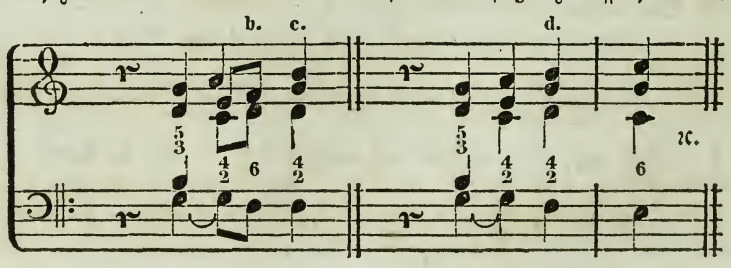
frei eintreten. Dieser Akkord lös't sich gewöhnlich in den wesentlichen Quart-Sexten-Akkord auf. Die Sexte ist Dissonanz, welche eine Stufe abwärts schreiten müßte; doch kann sie, weil der Grundton, gegen den sie dissonirt, fehlt, auch wie bei g eine Stufe aufwärts schreiten. Z. B.



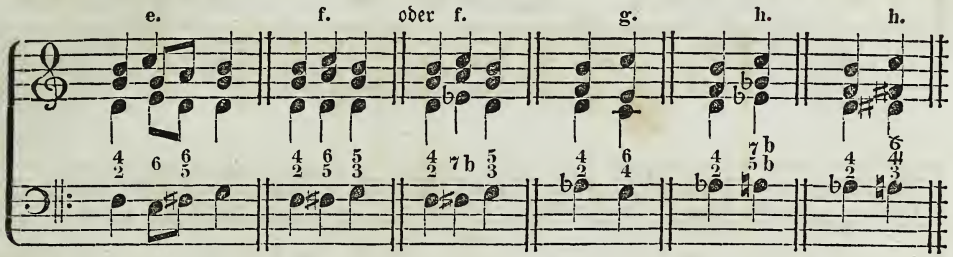
Anmerk. 1. Wenn im Quart-Sekunden-Akkorde die Sekunde im Soprane liegt, und der Baß einen halben Ton abwärts in den Leitton schreitet, über welchen die Sexte und nachschlagende Quinte steht: so muß zum Sexten-Akkorde die doppelte Sexte genommen werden wie bei a, damit die eine Sexte liegen bleiben, und die andere in die Quinte schreiten kann; weil durch die nachschlagende Quinte der Quint-Sexten-Akkord entsteht. In der engen Lage schreitet dann der Tenor in die Quinte; in der zerstreuten hingegen, der Alt in dieselbe. Z. B.



Anmerk. 2. Kann die Dissonanz des Quart-Sekunden-Akkords auf der Soprannote aufgelös't werden wie bei b, und der darauf folgende Quart-Sekunden-Akkord frei eintreten wie bei c: so ist es auch erlaubt, zwei Quart-Sekunden-Akkorde auf einander folgen zu lassen, wie bei d. Z. B.

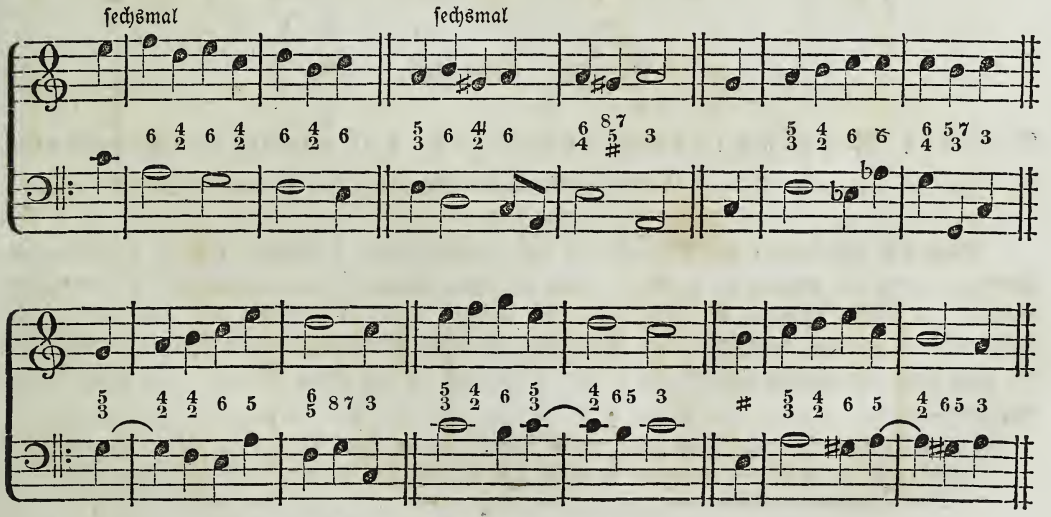


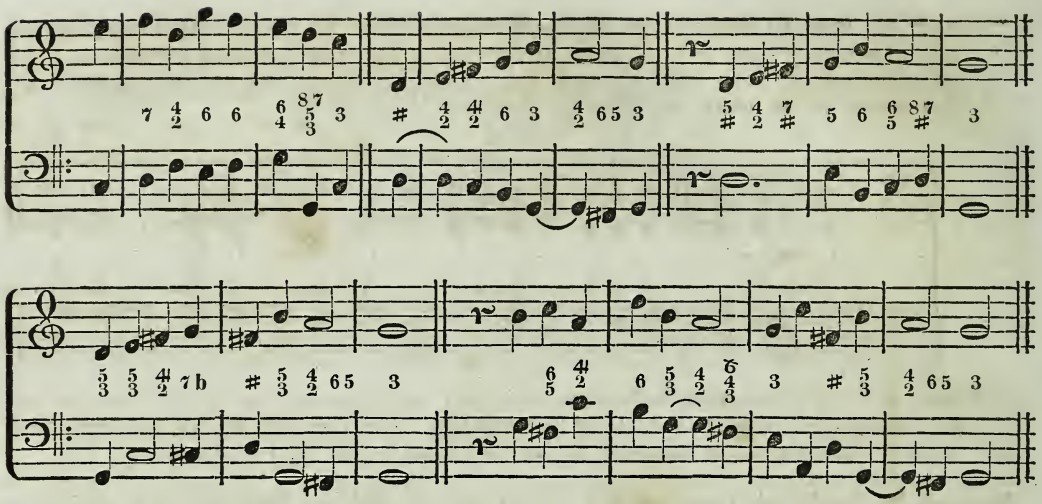
Anmerk. 3. Kann die Dissonanz des Quart-Sekunden-Akkordes auf der folgenden Soprannote aufgelöst werden: so kann auch die Auflösung übergangen, und gleich ein solcher dissonirender Akkord genommen werden, dessen Dissonanz durch den ausgelassenen Akkord wäre vorbereitet worden; und Das ist der, welcher wieder von diesem die Dominante bildet. Z. B.



Bei e wird die Dissonanz im Basse richtig aufgelöst; bei f hingegen wird die Auflösung übergangen, und der Baß schreitet einen halben Ton aufwärts. Dies kann auch auf den Septimen-Akkord und dessen Verwechselungen angewendet werden, wie schon §. 103. bei i gezeigt ist.

Anmerk. 4. Der Sekund-Quarten-Akkord ist ächt: wenn der Baß eine Stufe abwärts in den Sexten-Akkord, oder, wie hier bei f, auf derselben Notenstufe einen halben Ton aufwärts in den Quint-Sexten- oder Septimen-Akkord schreitet. Unächt hingegen ist er: wenn der Baß entweder eine Stufe abwärts in den wesentlichen Quart-Sexten-Akkord, wie bei g, oder, auf derselben Notenstufe, einen halben Ton aufwärts in den Septimen- oder Terz-Quarten-Akkord schreitet, wie z. B. in der vorhergehenden Notenzeile bei h.





Dritter Abschnitt.

Erstes Kapitel.

Von den Vorhalten oder zufälligen Dissonanzen (harmoniefremden Tönen [75]).

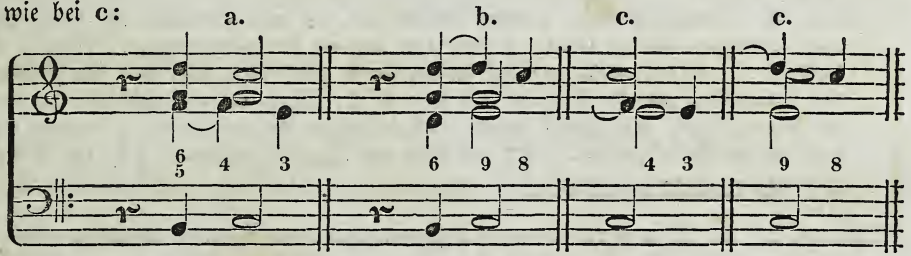
§. 119.

Von der Entstehung der Vorhalte ist im vorhergehenden Abschnitte (§. 87.) gesprochen worden. Vorhalte heißen sie deßhalb: weil sie keine Stelle für sich behaupten, sondern statt anderer, zu einem Akkorde gehöriger Töne [76]) stehen, deren Eintritt sie noch hinhalten. Sie sind mithin Töne des vorhergehenden Akkordes, die beim Eintreten der nächstfolgenden Harmonie noch kurze Zeit liegen bleiben, und sich später erst in die Töne auflösen, an deren Stelle

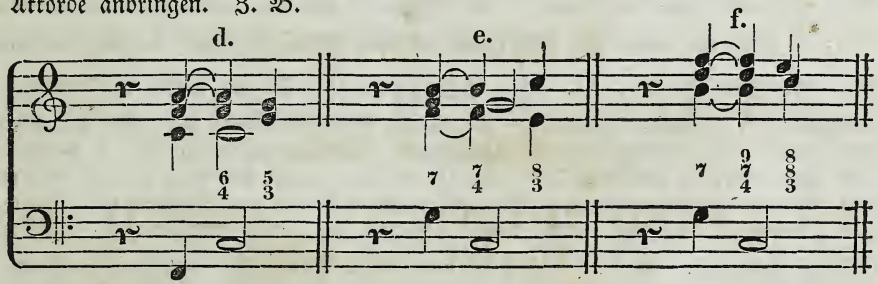
75) Da die Vorhalte solche Töne sind, welche keine Stelle in einem Akkorde für sich behaupten, also nicht mit zur Harmonie gehören, so nennt man sie auch harmoniefremde Töne.

76) Statt harmonischer Töne.

sie standen. Weil sie aber keine Stelle für sich behaupten „weil sie, ohne der Harmonie zu schaden, auch weggelassen werden könnten" weil sie überhaupt nicht nothwendig sind: so nennt man sie auch zufällige Dissonanzen. Wenn aber ein Vorhalt ein solcher Ton ist, der an der Stelle einer harmonischen Note steht: so darf auch die harmonische Note, deren Stelle der Vorhalt einnimmt, nicht früher eintreten, als bis der Werth des Vorhaltes vorüber ist; wie z. B. bei a, wo die Quarte statt der Terz, und bei b die None statt der Oktave steht. Ganz falsch würde es sein, wenn man die harmonische Note und ihren Vorhalt zugleich nehmen wollte wie bei c:



Diese Vorhalte bei a und b, wo nur Ein Ton keine Stelle im Akkorde für sich behauptet, nennt man einfache Vorhalte. Man kann aber auch doppelte, dreifache u. n. m. Vorhalte in einem Akkorde anbringen. Z. B.



In diesen Beispielen sind folgende Intervalle Vorhalte: bei d die Sexte vor der Quinte und die Quarte vor der Terz; bei e die Septime vor der Oktave und die Quarte vor der Terz; bei f die None vor der Oktave, die Septime vor der Oktave und die Quarte vor der Terz.

§. 120.

Man kann in allen Stimmen Vorhalte anbringen; doch ist dabei wohl zu beachten:

1) daß sie vorbereitet werden müssen, d. h. sie müssen in der vorhergehenden Harmonie, als Konsonanzen — oder auch als wesentliche Dissonanzen — auf derselben Notenstufe und in derselben Stimme gelegen haben, damit sie gebunden erscheinen können. Auch darf die Konsonanz am Werthe nicht geringer sein, als die Dissonanz.

*

2) daß sie auf die gute Taktzeit kommen, und auf der schlechten sich auflösen müssen [77]), d. h. sie müssen in die harmonischen Töne treten, an deren Stelle sie gestanden haben;
3) daß sie aufwärts gewöhnlich nur einen halben Ton über sich, abwärts aber entweder einen halben, oder einen ganzen Ton unter sich treten; und
4) daß sie nicht verdoppelt werden dürfen [78]).

Anmerk. 1. Eine Dissonanz kann nie auf derselben Notenstufe Konsonanz werden: indem sie sonst nicht aufgelöst wird.

Anmerk. 2. Kommen Vorhalte in einem Akkorde vor, wo man zweifelhaft ist, welche Intervalle noch darzu genommen werden sollen: so sehe man nur auf ihre Fortschreitung. Steht z. B. über einer Baßnote 76: so zeigt dieses an: daß die Septime in die Sexte treten, und Jene Vorhalt von Dieser sein soll. Wenn aber die Septime blos Vorhalt ist, so ist es auch nicht der Septimen-, sondern der Sextenakkord; und deßhalb müssen auch diejenigen Intervalle darzu genommen werden, welche zum Sextenakkord gehören. $\frac{6}{5}\frac{}{4}$ bedeutet den Quartsextenakkord; $\frac{7}{5}\frac{6}{}$ den Quintsextenakkord; $\frac{7}{5}\frac{6}{4}\frac{}{2}$ den Quartsekundenakkord ꝛc.

Anmerk. 3. Da sich aber vor einem jeden harmonischen Tone Vorhalte anbringen lassen: so möchte es wohl nicht überflüssig sein, für Anfänger hier erst noch Nachstehendes vorauszuschicken, wodurch sie vielleicht eine bessere Uebersicht von der Anwendung derselben erhalten dürften. Als Beispiel diene uns der vollstimmige Dreiklang, der, wie bekannt, aus der Prime, Terz, Quinte und Oktave besteht. Lassen wir davon die Prime — den Baßton — jetzt weg, und nehmen die drei obern Stimmen: so haben wir noch: $\frac{8}{5}\frac{}{3}$. Hier können wir nun folgende Vorhalte, die abwärts schreiten müssen, anbringen: $\frac{8}{5}\frac{}{3}$, 43, 65, 98; $\frac{65}{43}$; $\frac{98}{43}$; $\frac{98}{65}\frac{}{43}$. Es kann mithin im Dreiklange — beim Anwenden der einfachen Vorhalte — die Quarte Vorhalt der Terz sein, oder die Sexte Vorhalt der Quinte, oder die None Vorhalt der Oktave. Wenden wir doppelte an: so können die Quarte und Sexte Vorhalte der Terz und Quinte, und die Quarte und None die der Terz und Oktave sein. Bei den dreifachen können Quarte, Sexte und None als Vorhalte der Terz, Quinte und Oktave vorkommen. — Auf ähnliche Weise lassen sich nun wieder Vorhalte, die aufwärts schreiten müssen, anbringen. Z. B. 23, 45, 78; $\frac{45}{23}$, $\frac{78}{23}$; $\frac{78}{45}\frac{}{23}$. Es kann mithin die Sekunde Vorhalt der Terz sein, die Quarte Vorhalt der Quinte ꝛc. Endlich können diese Vorhalte auch noch so angewendet werden: daß man zu gleicher Zeit einige auf-, und andere abwärts schreiten läßt,

---

77) Wollte man die Vorhalte aufs schlechte Takttheil bringen, und auf dem guten auflösen: so würde dieses nicht durch eine neue Harmonie hervorgehoben werden können; weil beide Takttheile einerlei Harmonie hätten. Aufs schlechte Takttheil kann nur dann ein Vorhalt kommen, wenn die Auflösung auch auf demselben Takttheile statt findet, d. h. wenn sie aufs Taktglied fällt. Siehe §. 172.

78) Weil überhaupt jede Dissonanz ihre bestimmte Fortschreitung hat: so würden durch die Verdoppelung derselben entweder fehlerhafte Oktavenfortschreitungen entstehen, oder sie würde in Einer Stimme gar nicht aufgelöst werden können.

wie z. B. $\frac{7}{4}\frac{8}{3}$, wo die Quarte und Septime Vorhalte der Terz und Oktave sind ꝛc. Eben so kann man auch Vorhalte im Basse anbringen, wie aus den nachfolgenden Tabellen zu ersehen ist. — So wie sich aber im Dreiklange vor einem jeden Intervalle Vorhalte anbringen lassen; eben so kann es auch in den übrigen Akkorden geschehen.

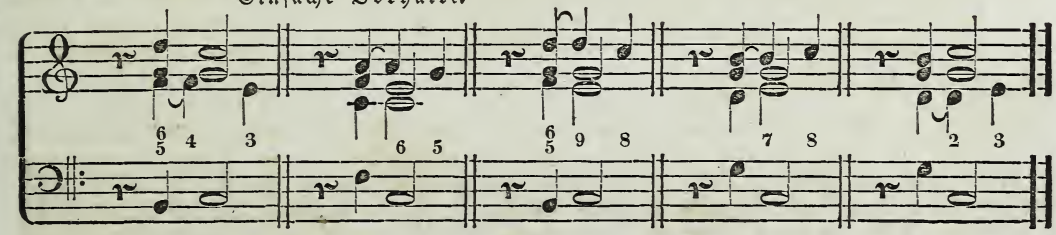
Tabellen der gebräuchlichsten Vorhalte.

§. 121.

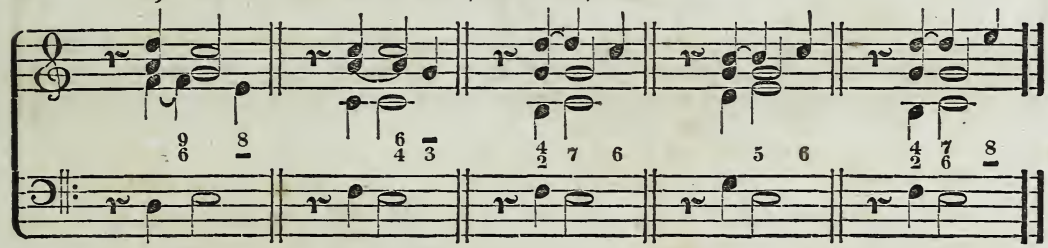
1) Tabelle des Dreiklanges und seiner Verwechselungen, mit einfachen, doppelten und dreifachen Vorhalten.

a) Der Dreiklang mit seinen Vorhalten.

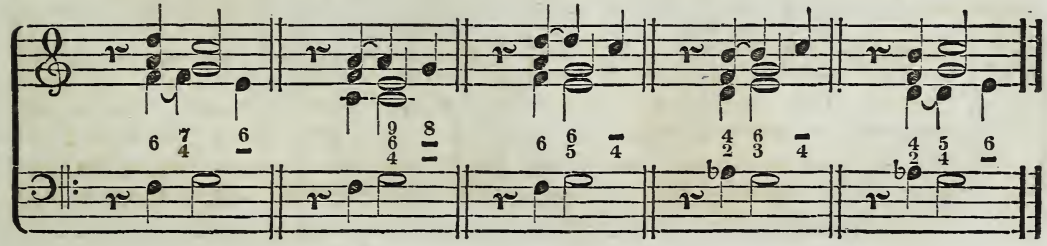
Einfache Vorhalte.



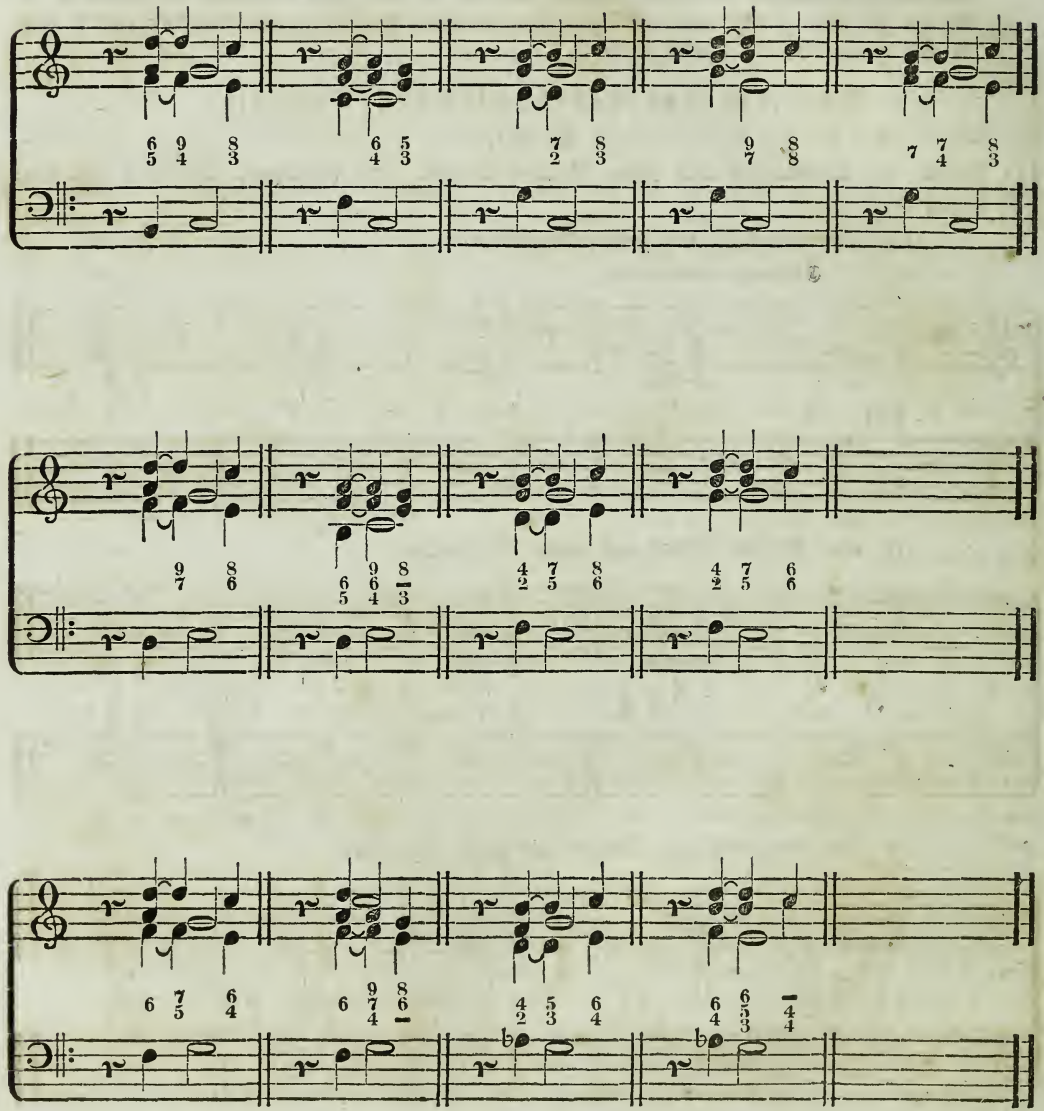
b) Der Sexten-Akkord mit seinen Vorhalten.



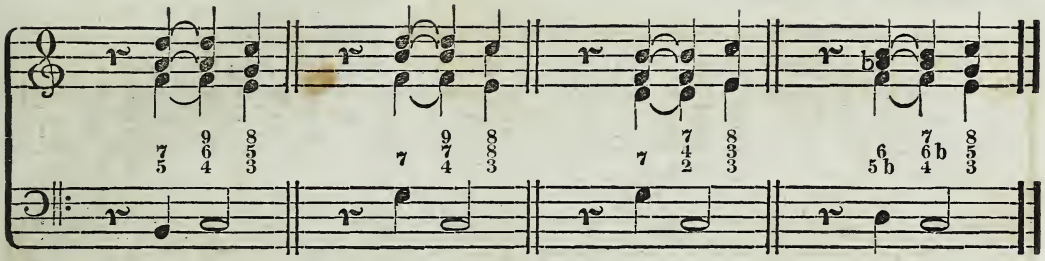
c) Der Quart-Sexten-Akkord mit seinen Vorhalten.



Doppelte Vorhalte.

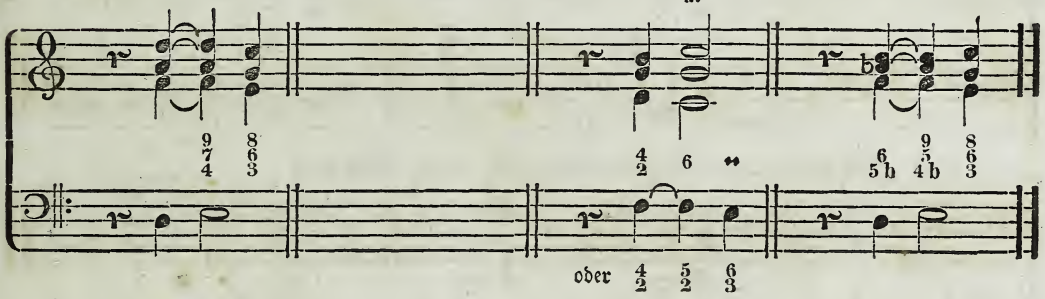


Dreifache Vorhalte.



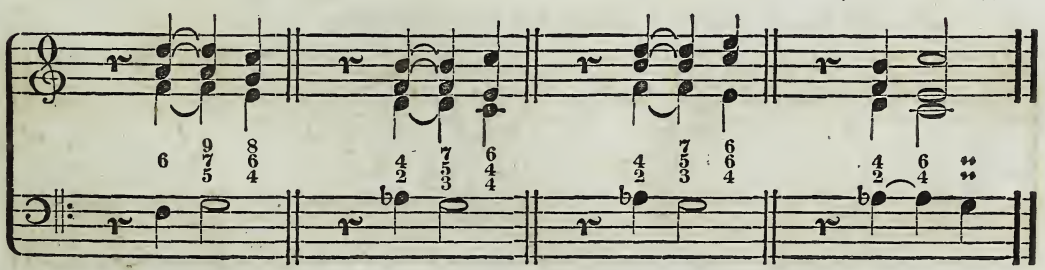
Vorhalt im Basse.

a.



oder $\frac{4}{2}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{6}{3}$

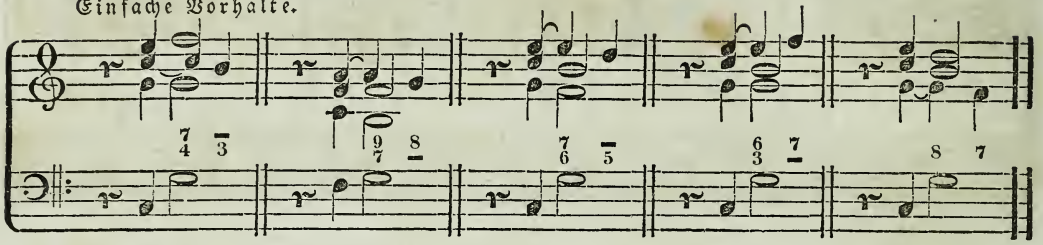
Vorhalt im Basse.



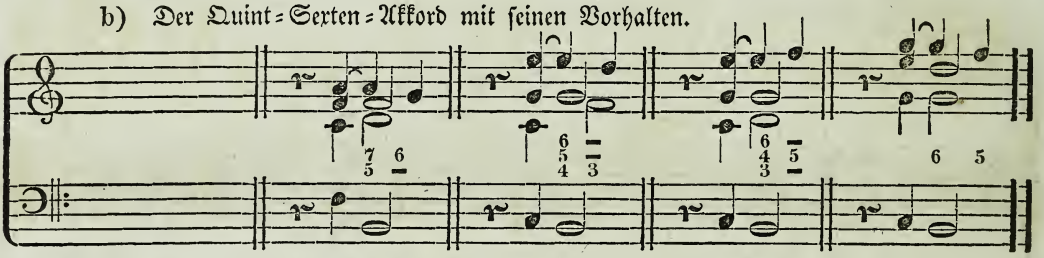
2) Tabelle des Septimen-Akkordes und seiner Verwechselungen, mit einfachen, doppelten und dreifachen Vorhalten.

a) Der Septimen-Akkord mit seinen Vorhalten.

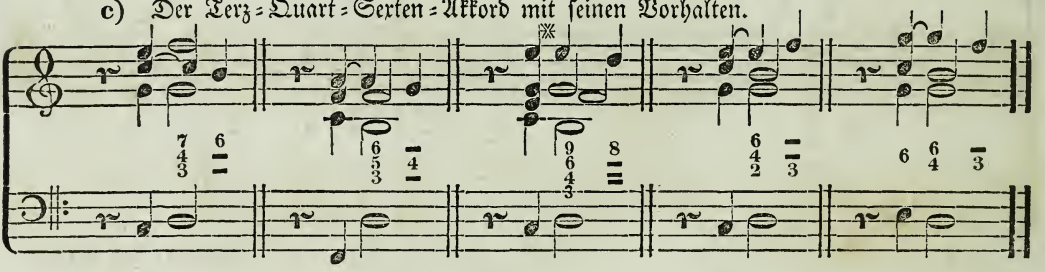
Einfache Vorhalte.



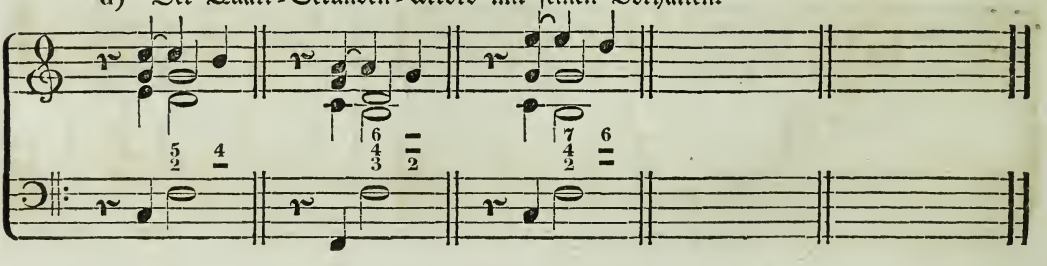
b) Der Quint-Sexten-Akkord mit seinen Vorhalten.



c) Der Terz-Quart-Sexten-Akkord mit seinen Vorhalten.



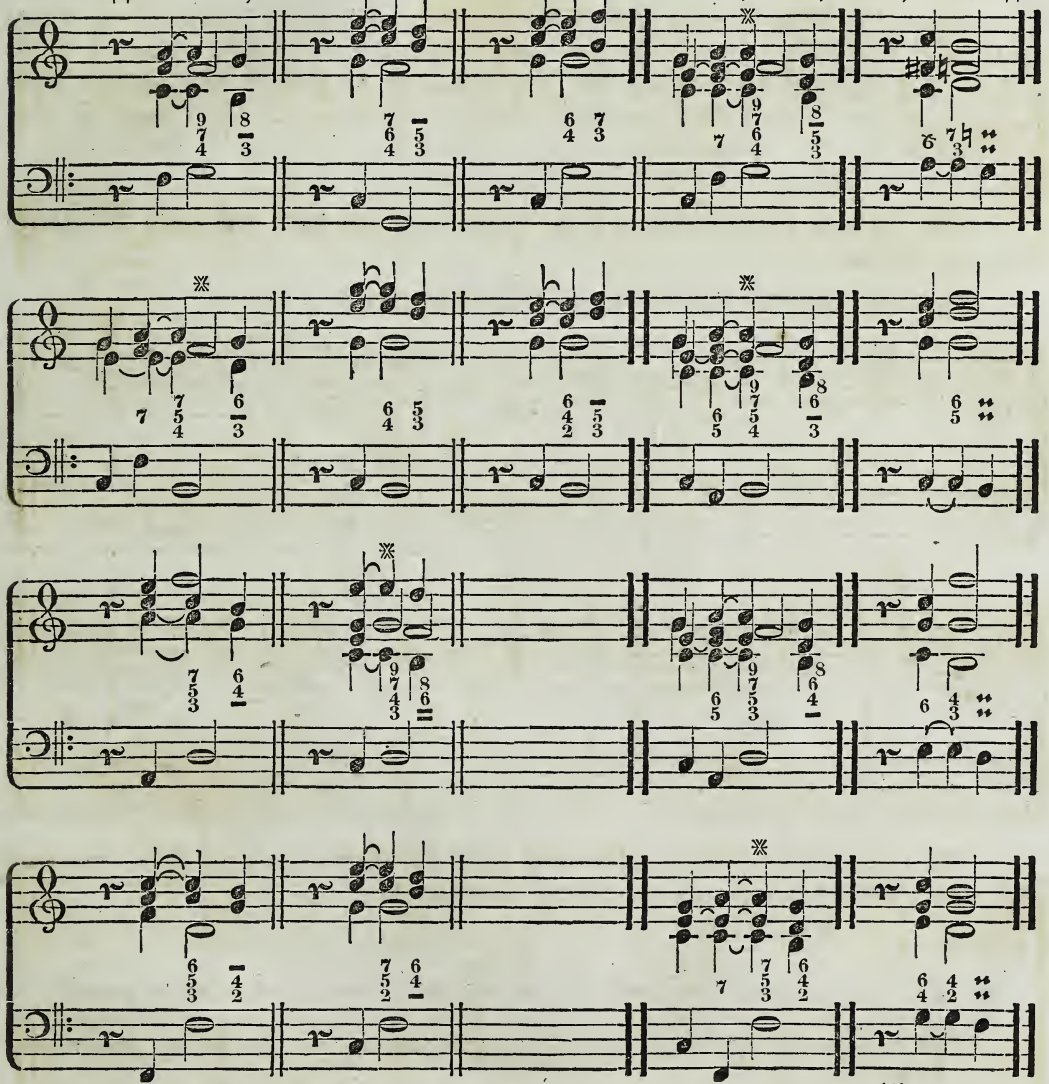
d) Der Quart-Sekunden-Akkord mit seinen Vorhalten.



Anmerkung. Die mit ※ bezeichneten Vorhalte sind nur im mehrstimmigen Satze und in der freien Schreibart gebräuchlich.

Doppelte Vorhalte.

Dreifache Vorh. Vorh. im Basse.



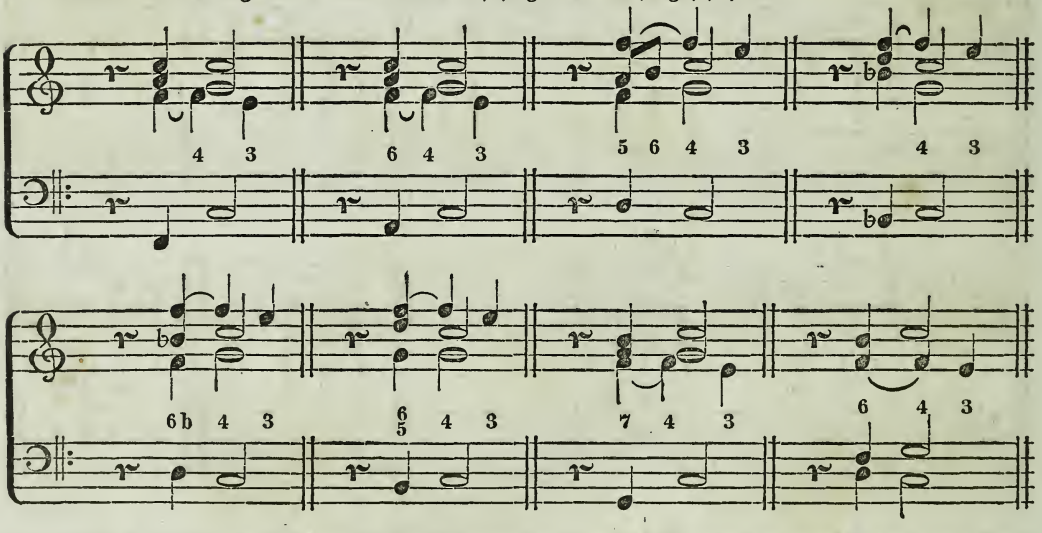
Anmerkungen über die zufälligen Dissonanzen [79]).

§. 122.

Obgleich aus diesen Tabellen zu sehen ist „daß ein jeder in einem Akkorde auf der schlechten Taktzeit vorkommende konsonirende Ton als ein Vorhalt kann behandelt werden": so hat man sich doch vorzüglich den Gebrauch und die Behandlung der Quarte und der None genau bekannt zu machen; denn die übrigen Vorhalte entstehen entweder aus diesen durch die Verwechslung der Akkorde, welches aus den vorhergehenden Tabellen zu sehen ist; oder sie erfordern eine gleiche Behandlung, wie diese beiden Hauptvorhalte.

Beide Vorhalte können entweder durch Konsonanzen oder durch wesentliche Dissonanzen vorbereitet werden.

Die Vorbereitung der Quarte kann auf folgende Weise geschehen:

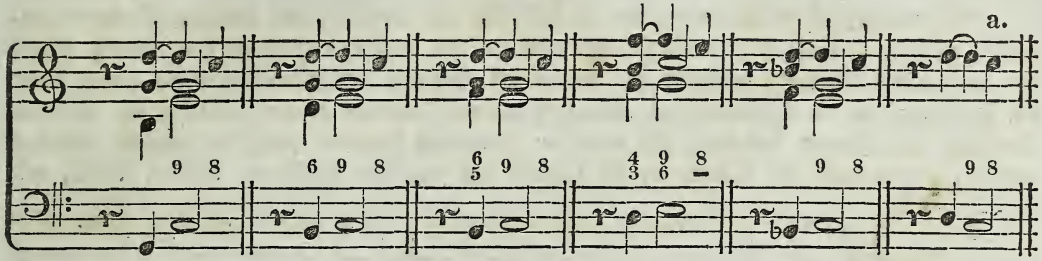


Die Quarte des Dreiklanges wird durch dessen erste Verwechslung zur None, und durch die zweite zur Septime, wie aus den Tabellen zu ersehen ist.

---

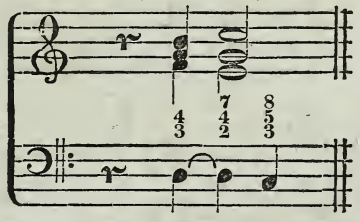
79) Diese Dissonanzen unterscheiden sich von den wesentlichen dadurch „daß sie auf der guten Taktzeit eintreten, und auf der schlechten aufgelöst werden müssen"; die wesentlichen aber können nicht nur auf den guten, sondern auch auf den schlechten Taktzeiten eintreten, und auf den guten aufgelöst werden.

Die None kann auf folgende Art durch die Terz oder Quinte vorbereitet werden [80]; die Oktave aber kann man nicht zur Vorbereitung der None brauchen, weil durch ihre Auflösung eine verbotene Oktavenfortschreitung entsteht, wie bei a. Z. B.

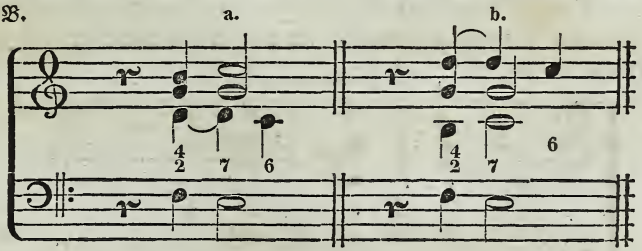


Die None wird in der ersten Verwechslung des Dreiklanges Septime, und in der zweiten Quinte.

Anmerk. 1. Die Quarte kann durch Umkehrung in den Baß gesetzt werden, wie auf der ersten Tabelle bei a zu sehen ist; die None aber läßt sich nicht umkehren. Z. B.



Anmerk. 2. Hier ist es nöthig zu bemerken „daß man nicht gern einer tiefern Stimme einen Vorhalt gibt, sobald eine der höhern, wenn auch in der Oktave, denselben harmonischen Ton schon hat, dessen Stelle der Vorhalt in der tiefern Oktave einnimmt" weil er auf diese Art immer etwas widrig klingt wie bei a; kommt aber der Vorhalt in eine höhere Stimme zu liegen, so kann die tiefere, wenn sie wenigstens eine Oktave von jener entfernt ist, denselben harmonischen Ton haben wie bei b. Z. B.



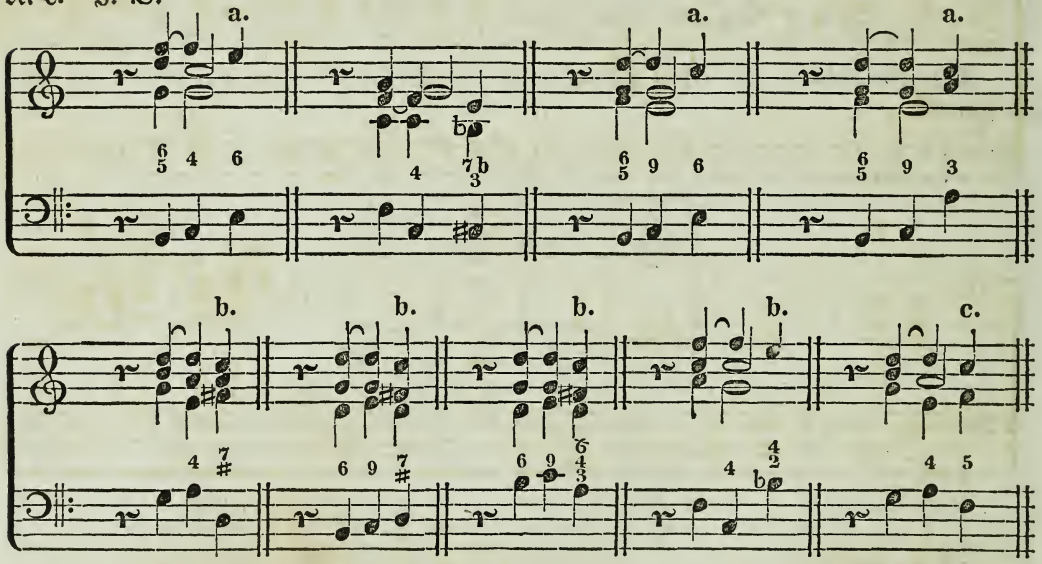
80) Die None darf nie auf einem Leittone angebracht werden.

*

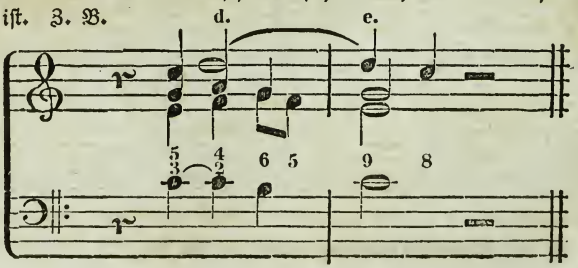
Anmerk. 3. Ist die Quarte Vorhalt der Terz, so kann man letztere nicht auch noch einer andern Stimme geben.

§. 123.

Die natürlichste Behandlung der Vorhalte ist also „daß sie auf derselben Baßnote aufgelöst werden." Doch kann die Auflösung auch auf der folgenden Baßnote statt finden, sobald die aufgelösten Vorhalte entweder mit dem neuen Baßtone konsoniren wie bei a, oder wenn die Auflösung in die Dissonanz des Haupt-Septimen-Akkordes geschieht wie bei b. Bei der Auflösung der Quarte hat man sich aber vor verdeckten Quinten zu hüten; welche entstehen würden, wenn man die Quarte in die Quinte des folgenden Baßtones auflösen wollte, wie bei c. Z. B.



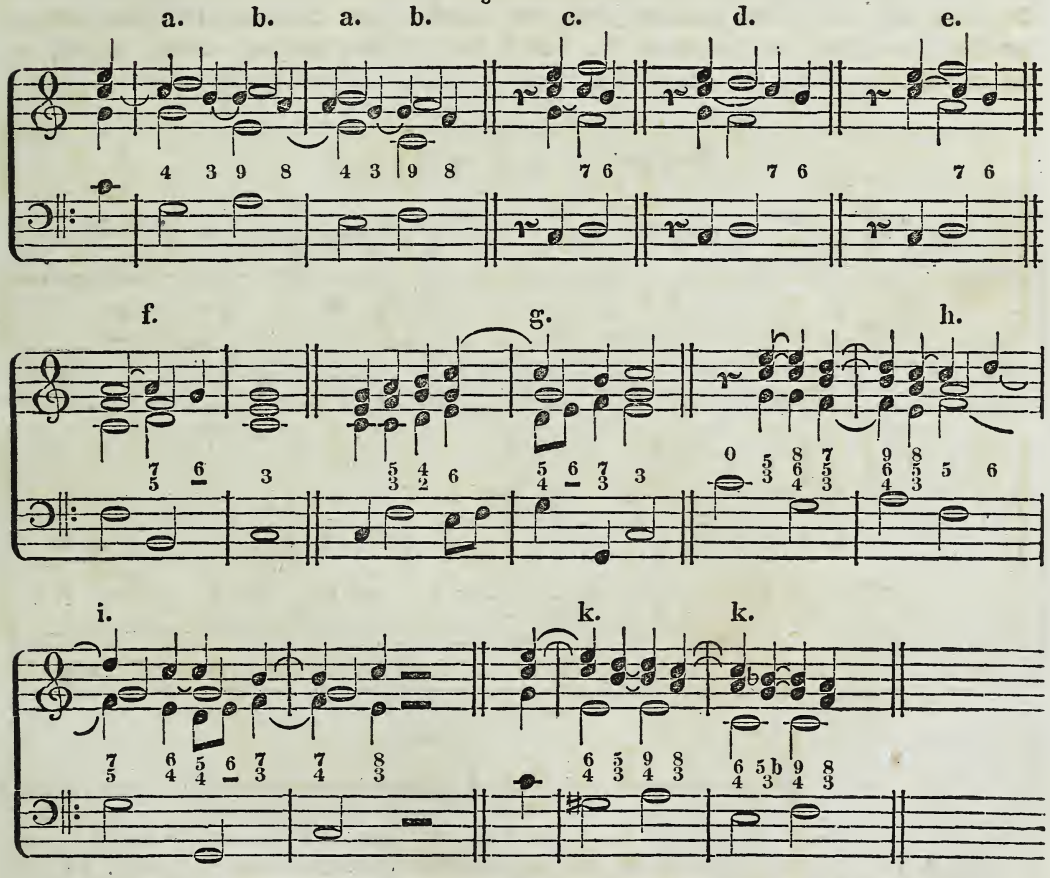
Anmerk. Die None und Sekunde unterscheiden sich dadurch von einander, daß jene Dissonanz, diese aber Konsonanz ist. Z. B.



Der Ton **D** im Sopran ist bei d und e vom Basse gleichweit entfernt, und wird bei d mit 2, und bei e mit 9 bezeichnet; allein bei d ist der Baßton **C** eine umgekehrte Septime von **D**, und also **D** eine Sekunde des Baßtones; der, als Dissonanz, eine Stufe abwärts in die Terz schreiten muß. Bei e ist die Soprannote **D** Dissonanz, welche an der Stelle der Oktave steht, mithin ist es die None.

Beispiele zur nähern Erläuterung.

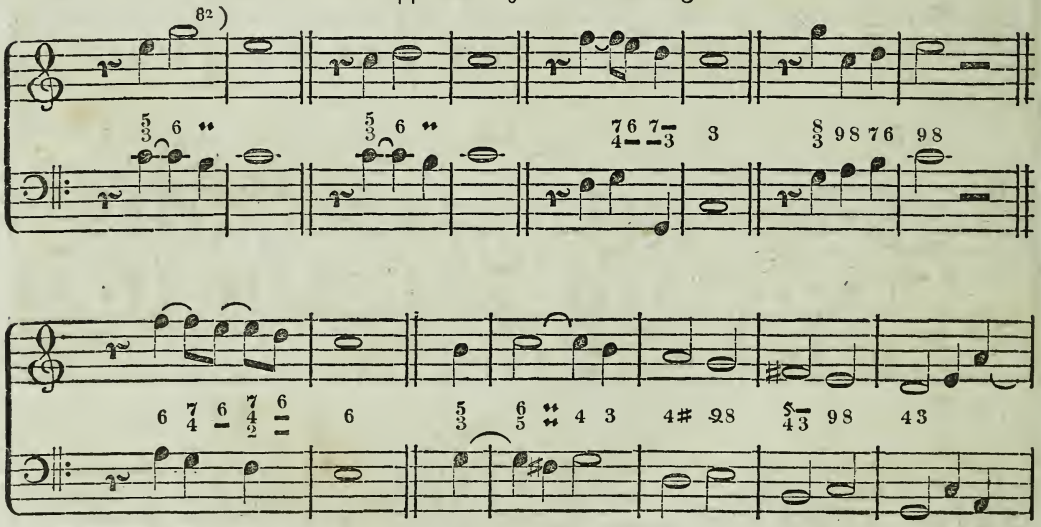
§. 124.



In den Dreiklängen bei a ist die Quarte Vorhalt vor der Terz, und bei b die None vor der Oktave; bei c ist die Septime Vorhalt vor der Sexte; es ist also nicht der Septimen-

sondern der Sexten-Akkord; zu welchem nur die doppelte Terz wie bei c, oder die Oktave wie bei d, keinesweges aber die Quinte wie bei e, genommen werden kann, weil sie nicht zum Sexten-Akkord gehört. Soll zur Septime, wenn sie auf derselben Baßnote in die Sexte tritt, die Quinte genommen werden: so muß sie auch mit bezeichnet sein, wie z. B. bei f [81]). Hierdurch entsteht aber der Quint-Sexten-Akkord. Bei g ist die Quarte Vorhalt vor der Terz, und die Quinte schreitet stufenweise zur Septime; bei h ist die Quinte Vorhalt vor der Sexte; bei i findet der Quart-Sexten-Akkord statt, zu welchem die Oktave genommen werden muß, weil die Quarte die Stelle der Terz vertritt. Zur Quartsexte über dem Leittone, oder über einer zufällig erhöhten Baßnote, muß doppelte Sexte genommen werden, wie bei k; weil durch die Auflösung der Quarte und Sexte der Quint-Sexten-Akkord entsteht.

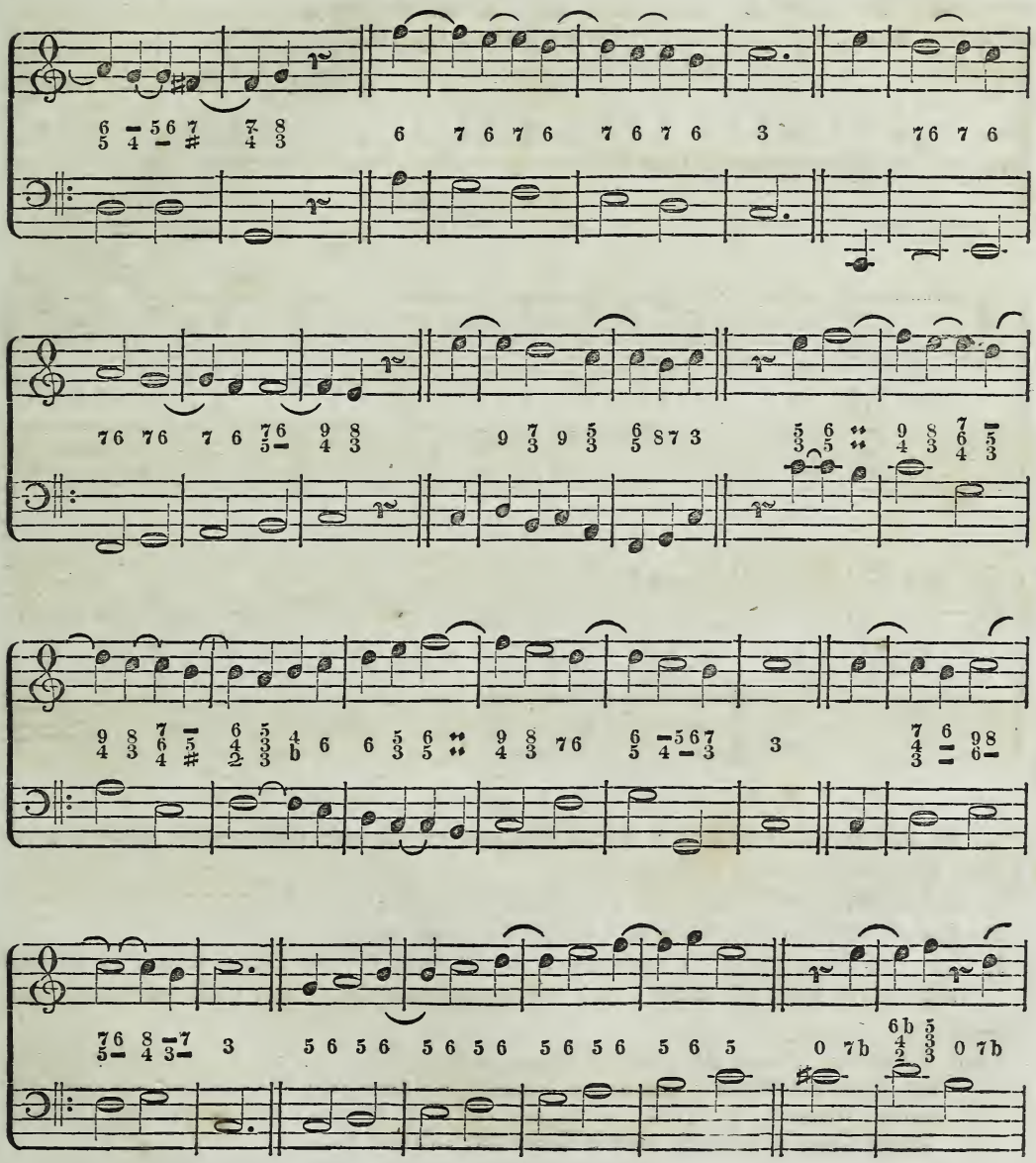
Beispiele zur Uebung.

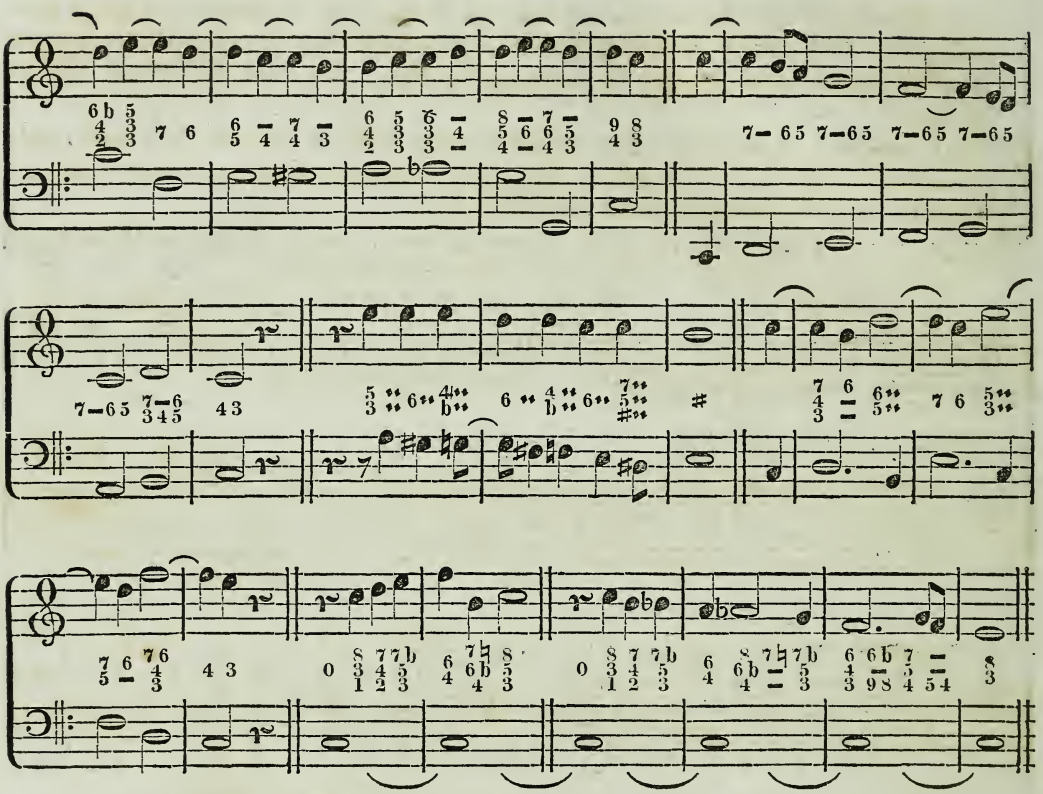


---

81) Diese, hier als Vorhalt vorkommende, Septime ist eigentlich die unächte, welche jederzeit auf derselben Baßnote aufgelöst werden kann; die Auflösung der wesentlichen Septime hingegen kann nie auf derselben Baßnote statt finden. In dem Kapitel „von der Vorausnahme" werden wir sehen: daß, wenn diese Septime auch auf derselben Baßnote eine Stufe abwärts schreitet, die Auflösung doch erst auf der folgenden Harmonie statt findet.

82) Diese Zeichen: =, ••, o sind §. 82. und 86. erklärt worden.





§. 125.

Zu den folgenden Beispielen mögen Anfänger die Melodie selbst setzen, wobei aber besonders folgende Regeln zu beachten sind:

1) Die Melodie darf nicht zu oft sprungweise fortschreiten;
2) Die übermäßigen Fortschreitungen müssen vermieden werden;
3) Im Dreiklange dürfen die vollkommnen Konsonanzen [83]) (die Oktave so wie die Quinte) nicht in der Mitte des Satzes, nach vorhergegangener Ober- oder Unterdominante, wenn

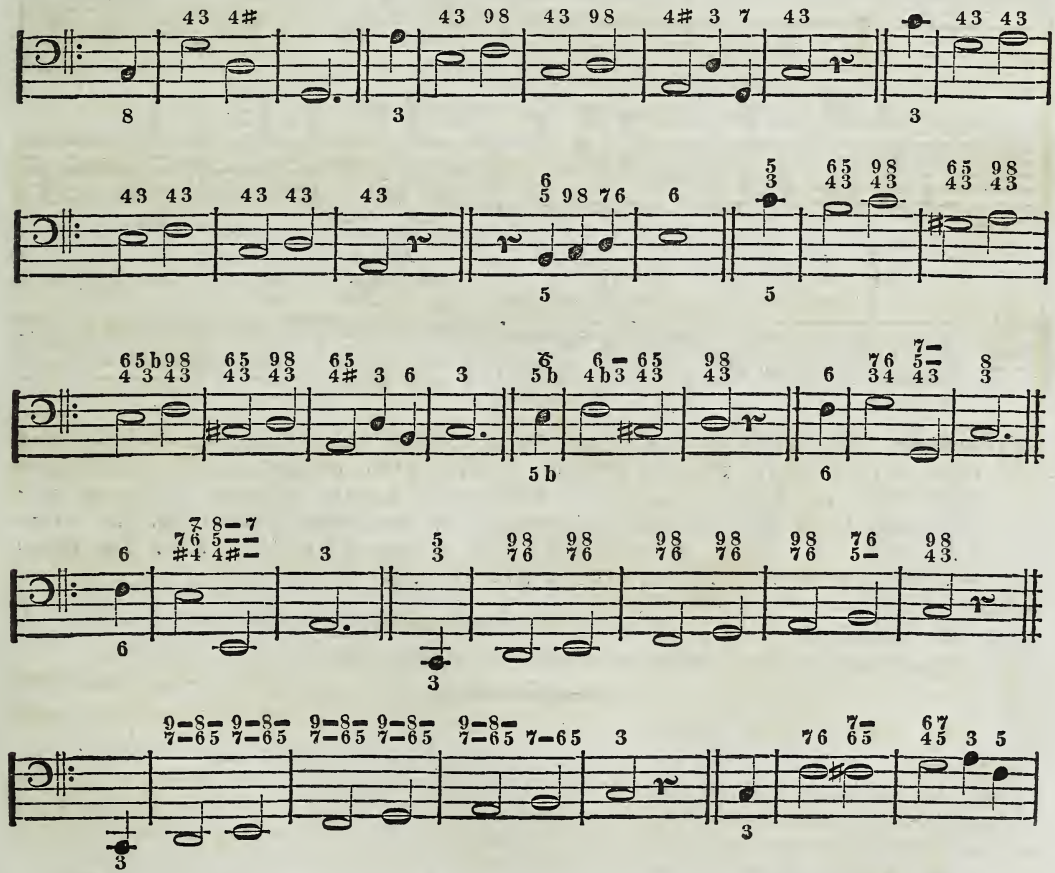
---

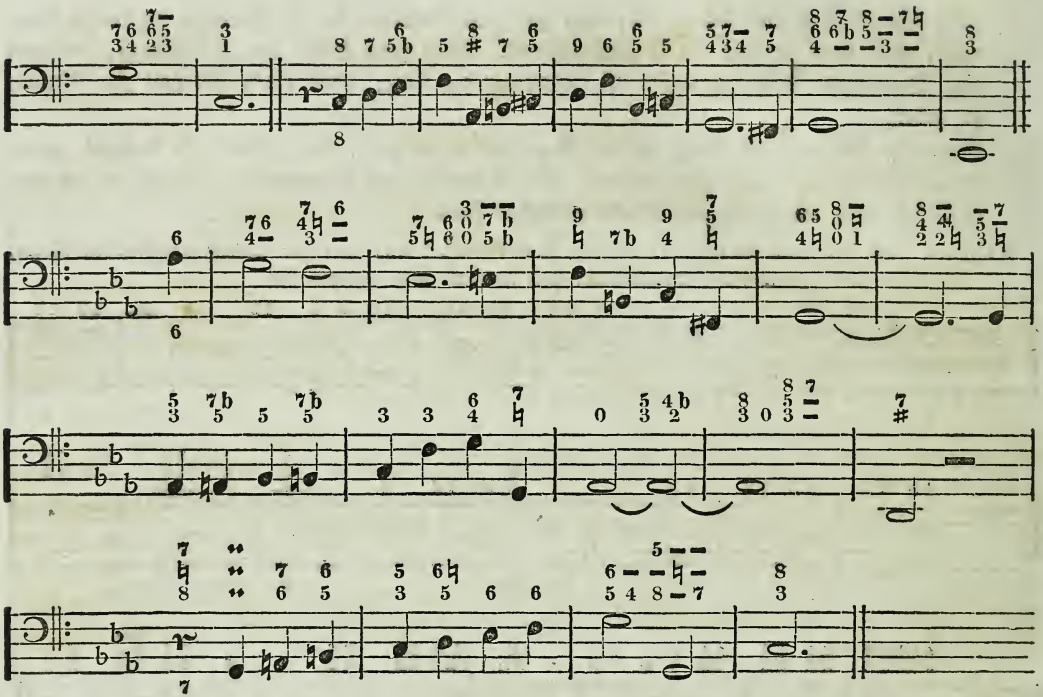
83) Die Oktave, Quinte und wesentliche Quarte werden vollkommene, und die große und kleine Terz und Sexte unvollkommene Konsonanzen genannt. Bei Jenen kann die Größe des Intervalles nicht merklich erweitert oder verengt werden, ohne daß sie die Natur der Konsonanz verlieren; bei Diesen aber kann es geschehen, denn sie können groß und klein sein.

noch kein Schluß statt finden soll, auf das gute Takttheil in die Melodie zu liegen kommen, weil sonst dadurch ein Schluß entsteht. Man suche daher dem Dreiklange, welchem eine Dominante vorhergegangen ist, entweder die Terz, oder einen Vorhalt zur Melodie zu geben.

4) Schreiten Sopran und Baß in der Gegenbewegung fort, so entsteht oft dadurch große Mannichfaltigkeit; man suche deßhalb diese Fortschreitung anzuwenden, sobald es auf eine natürliche und ungezwungene Weise geschehen kann.

Anmerk. Die Signatur unter der ersten Note eines jeden, hier zur Uebung aufgestellten Satzes, bezeichnet das Intervall der Oberstimme, mit welchem diese einsetzen soll.





Anmerkung. Um rechte Gewandtheit im Aussetzen zu bekommen, wird es nun sehr nöthig sein, mehrere Chorale auszusetzen, wozu das von mir verfertigte und im Druck erschienene Choralbuch benutzt werden kann; in welchem von jeder Art Stellen vorkommen, wobei man sämmtliche, bei allen Akkorden aufgestellte Regeln vermischt anzuwenden hat, wenn die Bearbeitung der Mittelstimmen richtig werden soll.

Vierter Abschnitt.

Erstes Kapitel.

Freie Behandlung der Dissonanzen.

§. 126.

Die im vorhergehenden Abschnitte aufgestellten Regeln muß man möglichst zu beobachten suchen, wenn das Tonstück in strenger Schreibart geschrieben wird. Diese Schreibart wird in Kirchenmusiken, Oratorien, Orgelstücken, Choralen ꝛc., also in Stücken ernsten und feierlichen Inhaltes, gebraucht. Die freie Schreibart hingegen ist vorzüglich der Bühne und den Konzerten eigen; wo man mehr die Ergötzung des Gehörs, als die Erweckung ernsthafter oder feierlicher Empfindungen zur Absicht hat. Sie wird deßhalb auch gewöhnlich die galante Schreibart genannt, und man gestattet ihr verschiedene Abweichungen von den Regeln. So darf z. B. in der strengen Schreibart die Dissonanz in Ansehung ihrer Dauer nicht länger sein, als die Konsonanz, womit sie vorbereitet worden; in der freien Schreibart aber dauert sie oft viel länger, schlägt nicht selten auch wieder an ꝛc., (wovon an seinem Orte die Rede sein wird); im strengen Satze müssen die übermäßigen Fortschreitungen vermieden werden; im freien kommen sie häufig vor; die Wechselnoten [84]) werden im strengen Satze selten, im freien hingegen sehr oft angewendet.

Zweites Kapitel.

Freie Behandlung der wesentlichen Dissonanzen.

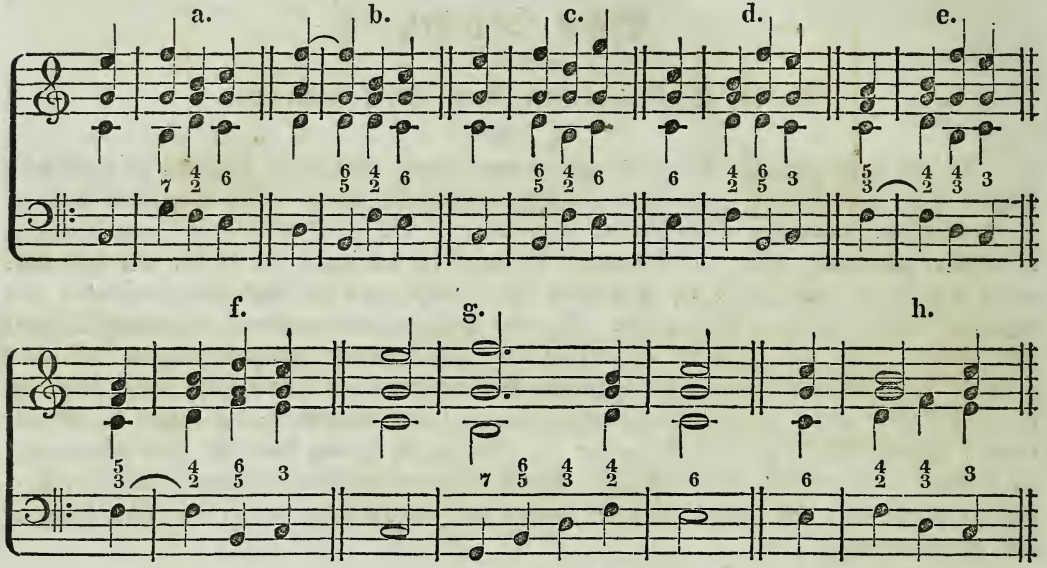
§. 127.

Im zweiten Abschnitte (§. 88. ꝛc.) ist hinlänglich gezeigt worden, wie die wesentlichen Dissonanzen in der strengen Schreibart behandelt werden müssen; in der freiern Schreibart finden, hinsichtlich der Auflösung, mancherlei Abweichungen statt; welche jetzt angeführt werden sollen.

---

84) Schreiten die Töne in schneller Bewegung stufenweise fort, so kommt auf den guten Zeittheil entweder ein harmonischer, und auf den schlechten ein harmoniefremder Ton, oder umgekehrt. Ist die erste Note des guten Zeittheils eine harmoniefremde, so nennt man sie Wechselnote; kommt hingegen die harmoniefremde Note auf den schlechten Zeittheil, so daß ihr auf dem guten eine harmonische vorhergegangen ist: so heißt sie durchgehende Note. (Siehe §. 128. und 129.)

1) Die Dissonanz des Haupt-Septimen-Akkordes und deren Auflösung kann auch eine andere Stimme übernehmen [85]); doch muß dieses vom guten zum schlechten Takttheile geschehen, weil sonst die Harmonienfolge matt wird. Z. B.



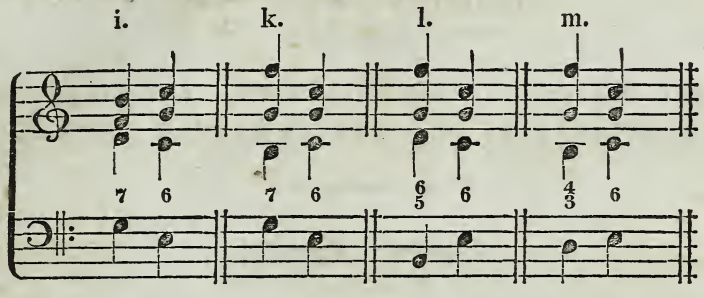
Bei a, b und c übernimmt der Baß die Dissonanz, welche im vorhergehenden Akkorde im Soprane lag; bei d und e übernimmt der Sopran, so wie bei f der Tenor, die im Basse vorhergegangene Dissonanz; bei g folgen alle Verwechselungen des Septimen-Akkordes nach einander, und erst auf dem letzten Viertel dieses Taktes übernimmt der Baß die Dissonanz nebst der Auflösung. In dem Beispiele bei h übernimmt der Tenor die Dissonanz, welche aber, als Terz, nicht kräftig genug hervortritt: theils weil die Dissonanz, die vorher in einer äußern Stimme lag, jetzt in eine Mittelstimme zu liegen kommt; theils weil sie im Terz-Quarten-Akkorde bei weitem nicht so hervorstechend ist, wie im Quart-Sekunden-Akkorde.

Anmerk. Nur die wesentlichen, keinesweges aber die zufälligen Dissonanzen können mit einer andern Stimme vertauscht werden.

---

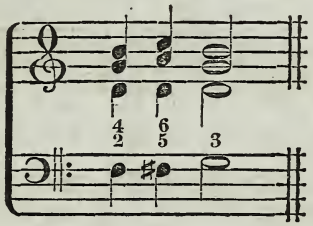
85) Nur beim Haupt-Septimen-Akkord und bei dessen Verwechselungen kann die Uebernahme und Auflösung der Dissonanz in einer andern Stimme geschehen; denn übernimmt eine andere Stimme die Dissonanz, so muß sie ja frei eintreten, und Das kann nur die des Haupt-Septimen-Akkordes.

2) Es kann sogar die Uebernahme der Dissonanz weggelassen, und die Auflösung gleich einer andern Stimme gegeben werden. Z. B.

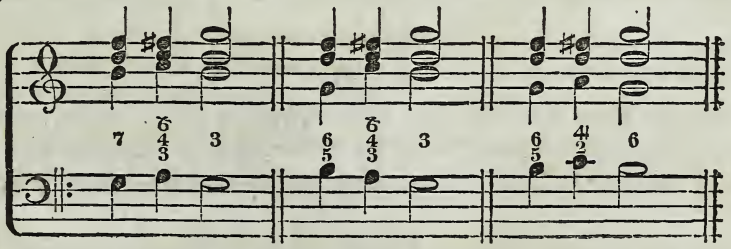


Die Auflösung der Dissonanzen bei i im Alte, bei k, l und m im Soprane, übernimmt der Baß. — Diese Freiheit ist aber Anfängern nicht vergönnt.

3) Auch kann die Auflösung der Septime übergangen, und gleich ein anderer dissonirender Akkord genommen werden, sobald die Auflösung auf der folgenden Soprannote statt finden kann (§. 118. Anmerk. 3.). Die Dissonanz schreitet alsdann auf derselben Notenstufe einen halben Ton aufwärts, und der Akkord der Auflösung ist blos Ellipse (Auslassung). Z. B.



Durch Verwechselungen dieser Akkorde entstehen folgende, ebenfalls richtige Fortschreitungen:



Fünfter Abschnitt.

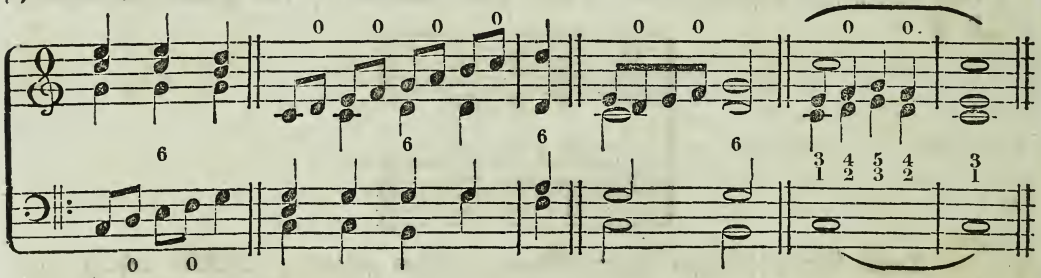
Durchgehende Noten und Wechselnoten, zufällige Erhöhungen und Erniedrigungen, Vorausnahme und Zurückhaltung.

Erstes Kapitel.

Durchgehende Noten.

§. 128.

Durchgehende Noten [86]) werden diejenigen harmoniefremden Töne genannt, welche den harmonischen auf dem schlechten Zeittheile im Nachschlage folgen. Sie müssen stufenweise fortschreiten. Z. B.



Die durchgehenden Noten sind mit o bezeichnet.

Wechselnoten.

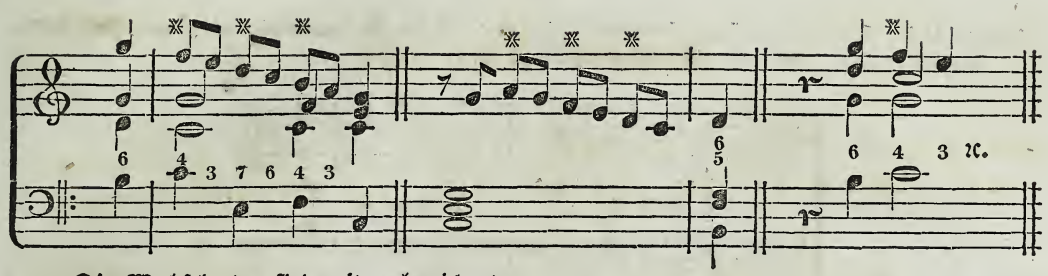
§. 129.

Wechselnoten [87]) nennt man diejenigen harmoniefremden Töne, welche auf das gute Zeittheil oder auch Takttheil kommen, und denen die harmonischen auf dem schlechten Zeittheile oder auch Takttheile im Nachschlage folgen. Sie müssen ebenfalls auch stufenweise fortschreiten. Z. B.

---

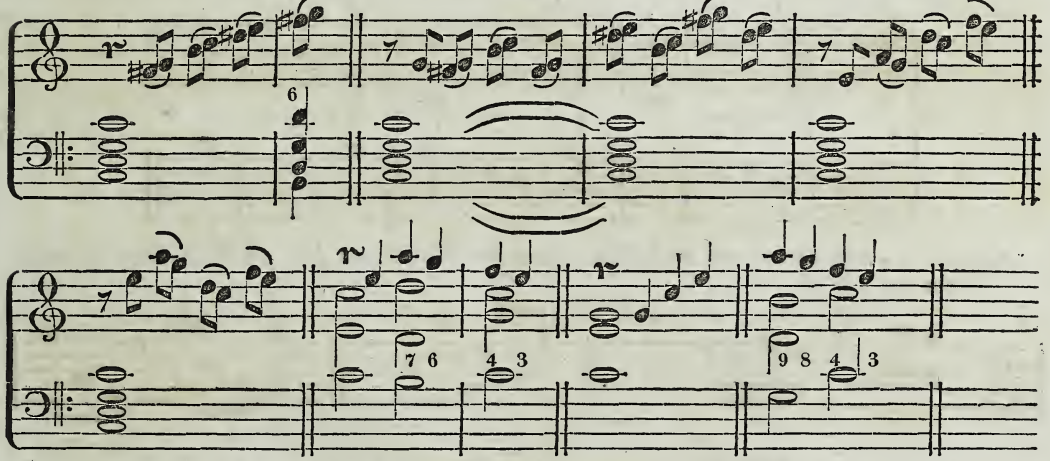
86) Sie werden auch regelmäßig durchgehende Noten — oder der reguläre Durchgang — genannt.

87) Sie werden auch unregelmäßig durchgehende Noten — oder der irreguläre Durchgang — genannt.

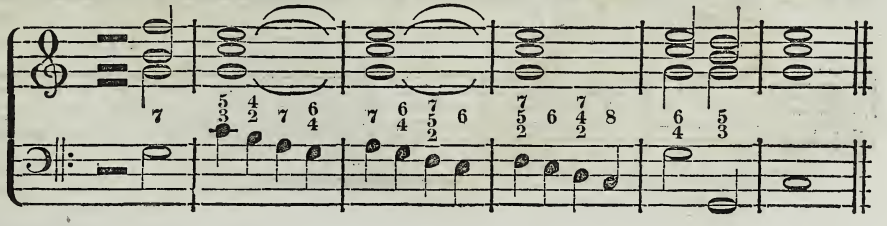


Die Wechselnoten sind mit ※ bezeichnet.

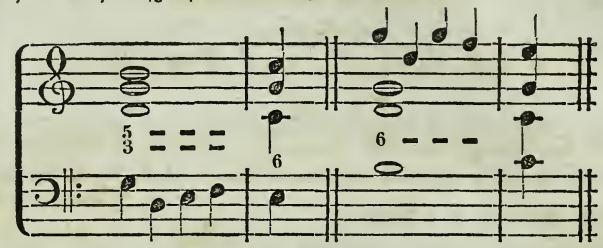
Anmerk. 1. Die Wechselnoten schreiten stufenweise fort; sie können jedoch auch als freie Vorhalte angebracht werden; wo sie aber, wenn sie aufwärts schreiten, den halben Ton der harmonischen Note, in welche sie schreiten, und an deren Statt sie stehen, bilden müssen; schreiten sie hingegen abwärts, so können sie leitereigene Töne bleiben. Z. B.



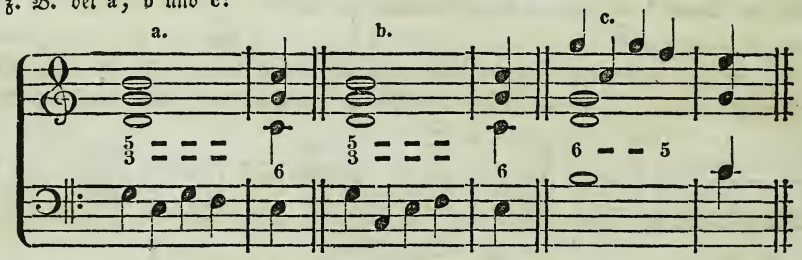
Anmerk. 2. Wenn eine Stimme stufenweise fortschreitet, so brauchen die dadurch entstehenden Dissonanzen nicht aufgelöst zu werden; indem das Gehör gleich befriedigt wird, und die dissonirenden Töne weiter nichts, als durchgehende, oder Wechselnoten sind. Z. B.



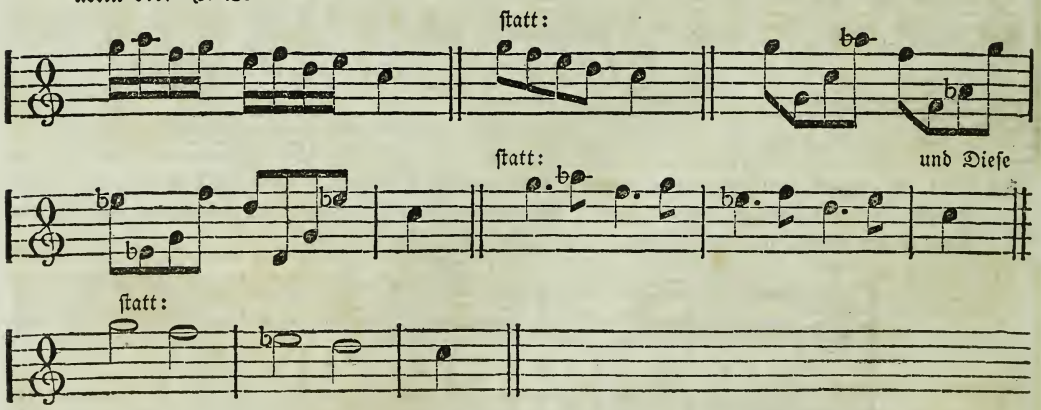
Anmerk. 3. Schreiten die Töne sprungweise fort: so müssen sie harmonische sein; weil sonst Dissonanzen entstehen, die nicht aufgelöst werden. Z. B.



Ganz fehlerhaft würde es sein, wenn man harmoniefremde Töne nicht stufen- sondern sprungweise nachschlagen lassen wollte; weil dadurch Dissonanzen entständen, die nicht aufgelöst würden, wie z. B. bei a, b und c:



Anmerk. 4. Oft kommen auch durchgehende Noten und Wechselnoten blos zur Verzierung der Hauptnoten vor. Z. B.



Zweites Kapitel.

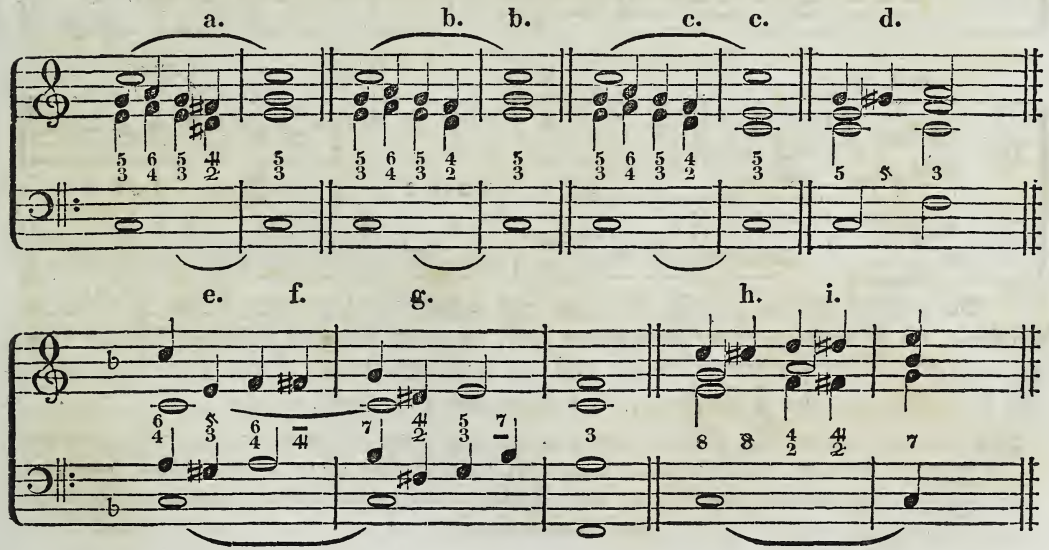
Zufällige Erhöhungen und Erniedrigungen.

§. 130.

Wenn man nicht alle leitereigene Töne beibehält, sondern einen oder einige davon erhöht, oder erniedrigt: so wird dadurch gewöhnlich angekündigt „daß man die Tonart, in welcher man modulirt, verlassen, und in eine andere ausweichen will." Sehr oft soll aber durch solche Erhöhungen und Erniedrigungen nur die Harmonie eines Satzes reizender gemacht, und nicht in eine andere Tonart ausgewichen werden; denn geht man nicht in den angekündigten Ton über, oder verläßt ihn sogleich wieder: so ist keine Ausweichung geschehen. Werden also Töne blos aus dieser Absicht erhöht, oder erniedrigt: so nennt man sie zufällig erhöhte, oder zufällig erniedrigte (leiterfremde) Töne; weil statt ihrer auch die leitereigenen stehen könnten. Die leiterfremden Töne sind eigentlich nichts anders als durchgehende Noten; und deßhalb müssen die erhöhten einen halben Ton auf=, und die erniedrigten einen halben Ton abwärts schreiten.

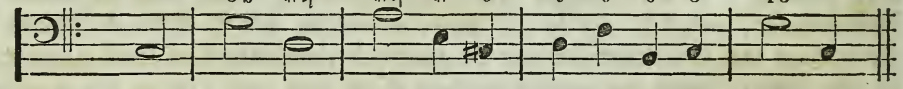
a) Zufällige Erhöhungen.

Die zufällig erhöhten Töne müssen also einen halben Ton aufwärts schreiten. Z. B.



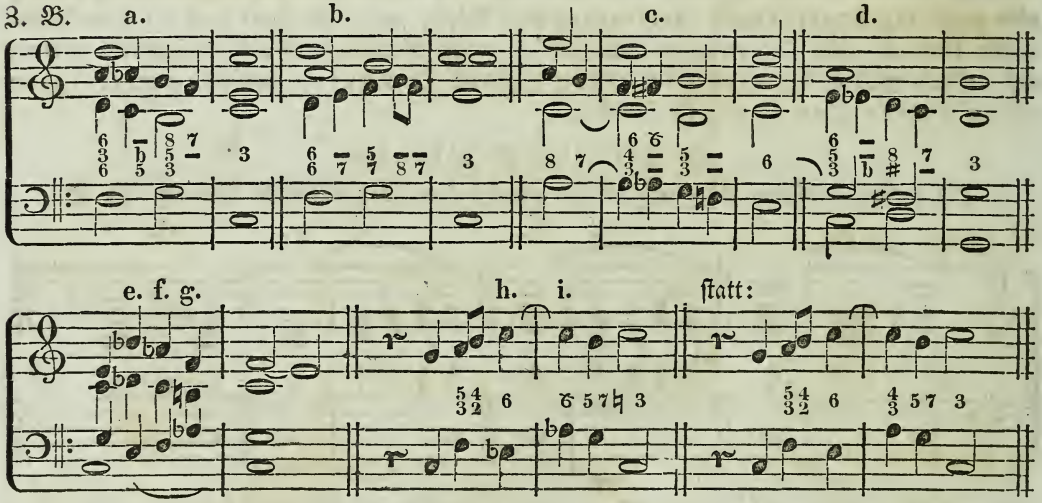
Bei a sind Alt und Tenor (Fis und Dis) zufällig erhöht, und deßhalb müssen sie auch aufwärts schreiten; bei b und c hingegen ist derselbe Satz in leitereigenen Tönen geschrieben, weßhalb auch Alt und Tenor ebensowohl aufwärts schreiten können wie bei b, als auch abwärts wie bei c. Zufällige Erhöhungen finden ferner statt: bei d, f, g, h und i im Soprane, so wie bei e, g und i im Tenore.

Anmerkung. Doch kann die zufällig erhöhte Terz auch einen halben Ton abwärts in die leitereigene schreiten, wie folgendes Beispiel zeigt, das ganz in C dur geschrieben ist:



b) Zufällige Erniedrigungen.

Die zufällig erniedrigten Töne müssen, wie schon gesagt, einen halben Ton abwärts schreiten.



Bei a ist die Altnote zufällig erniedrigt, und deßhalb muß sie einen halben Ton abwärts schreiten; bei b hingegen ist sie leitereigener Ton, weßhalb sie auch aufwärts schreiten kann. Zufällige Erniedrigungen kommen ferner vor: bei c im Basse, bei d und e im Alte, bei e und f im Soprane, bei g im Tenore, und bei h und i im Basse.

Anmerk. Schreitet der Baß bei zwei unmittelbar auf einander folgenden Erniedrigungen sprungweise fort, so braucht die erste, wenn sie wie bei h die Terz des Grundtons bildet, nicht einen halben Ton abwärts zu schreiten; denn sie findet, wie bei i, gewöhnlich blos der melodischen Fortschreitung wegen statt.

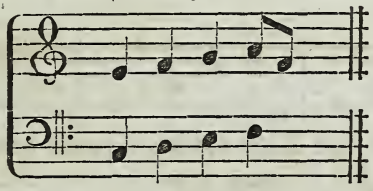
Drittes Kapitel.

Vorausnahme (Anticipation).

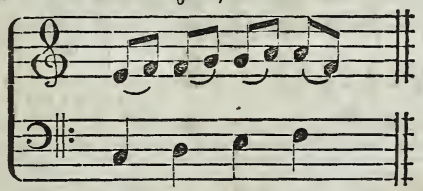
§. 131.

Bisweilen treten die Töne anders ein, als es die Takttheile und Taktglieder zu erfordern scheinen; daher kommt es auch, daß es Anfängern oft schwer fällt, bei solchen Sätzen die wirklichen Hauptnoten des Gesanges herauszufinden, und die Harmonie darnach einzurichten.

Wenn man der melodischen Hauptnote eine durchgehende Note nachschlagen läßt, die auf die Stufe der folgenden melodischen Hauptnote fällt, und diese beiden mit einander verbindet: so wird also der Ton der folgenden melodischen Hauptnote schon zum Voraus genommen, bevor noch die Harmonie, zu welcher er gehört, eintritt. Dies ist die Vorausnahme (Anticipation). Wird z. B. die Melodie dieses Satzes

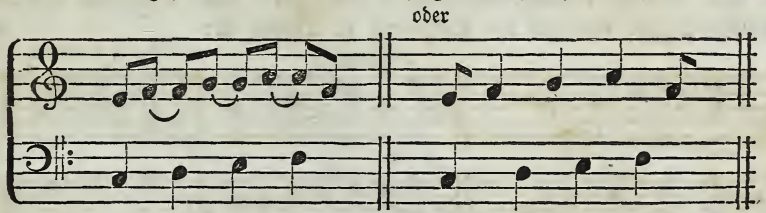


auf folgende Art mit durchgehenden Noten verziert,



und man bindet die durchgehenden Noten an die folgenden Hauptnoten:

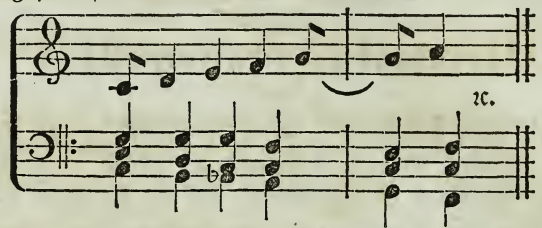
oder



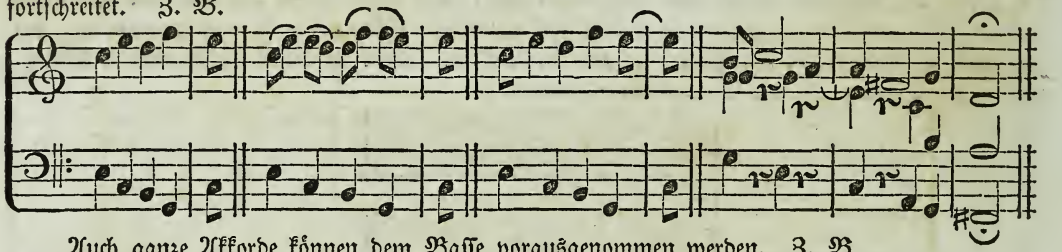
so entsteht dadurch die Anticipation, der man sich nur dann bedienen kann, wenn die Stimmen in konsonirenden Intervallen fortschreiten. Es brauchen aber bei der Anticipation die

*

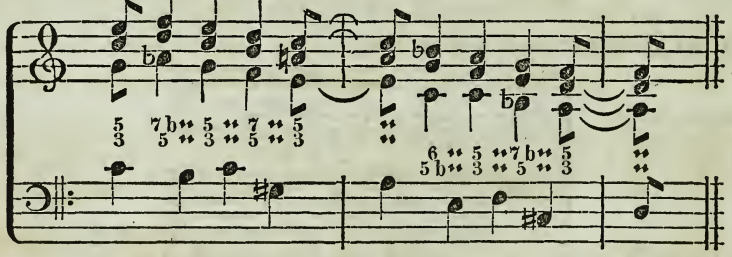
Stimmen nicht allemal in der geraden Bewegung fortzuschreiten, sondern es kann eben so gut auch die Gegenbewegung statt finden. Z. B.



Die Anticipation kann auch angewendet werden, wenn die Melodie nicht stufenweise fortschreitet. Z. B.

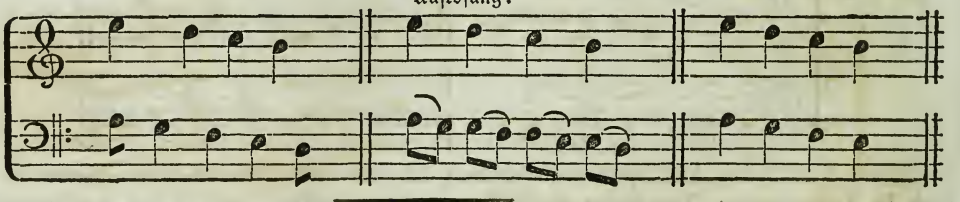


Auch ganze Akkorde können dem Basse vorausgenommen werden. Z. B.



Folgende und ähnliche Anticipationen sind fehlerhaft, weil verbotene Quintenfortschreitungen zum Grunde liegen, wie aus der Auflösung zu ersehen ist:

Auflösung:



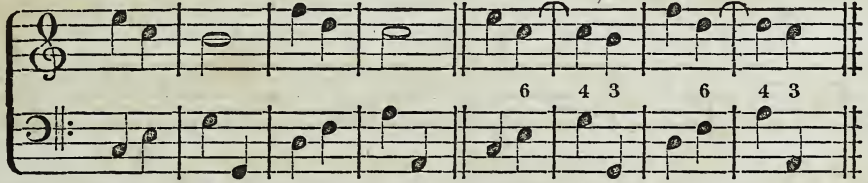
Viertes Kapitel.

Retardation (Aufhaltung, Zurückhaltung).

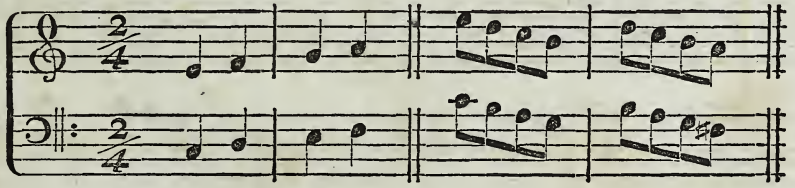
§. 132.

Wenn man die melodische Hauptnote des vorhergehenden Baßtons noch hinhält, und erst dann nachfolgen läßt, wenn im Basse der neue Ton schon eingetreten ist, zu welchem der Ton der melodischen Hauptnote nicht konsonirt: so ist Dies die **Retardation.**

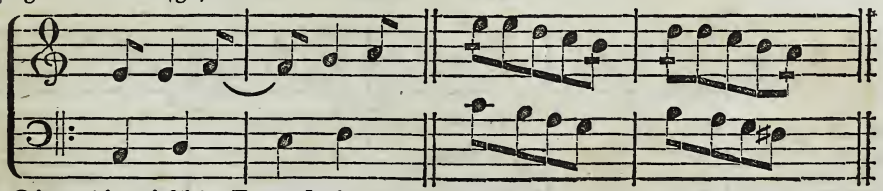
Die **Retardation** kann eben sowohl unter den Takttheilen, als auch unter den Taktgliedern ꝛc. geschehen. Geschieht sie unter den Takttheilen: so muß die melodische Hauptnote des schlechten Takttheiles auf dem folgenden guten als Dissonanz hingehalten, und die Hauptnote erst auf das schlechte gebracht werden. Auf diese Art sind die Zurückhaltungen nichts anders, als zufällige Dissonanzen; z. B.



Bringt man hingegen solche Zurückhaltungen auf den Taktgliedern an, wo die Dissonanzen nicht so merklich auf unser Gehör wirken: so entsteht eine Rückung, die man im engern Sinne des Wortes **Retardation,** oder Zurückhaltung nennt. Werden z. B. die melodischen Hauptnoten dieser Sätze

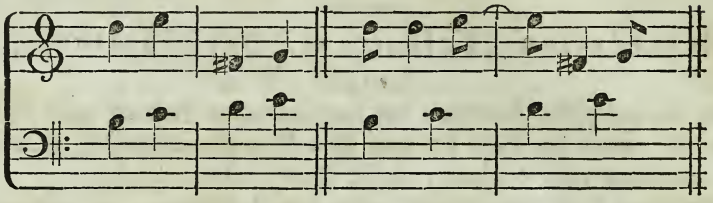


auf folgende Art aufgehalten:

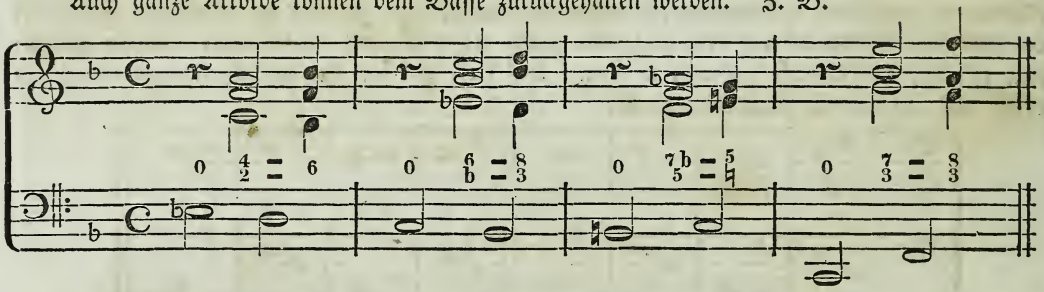


so ist Dieses die wirkliche **Retardation.**

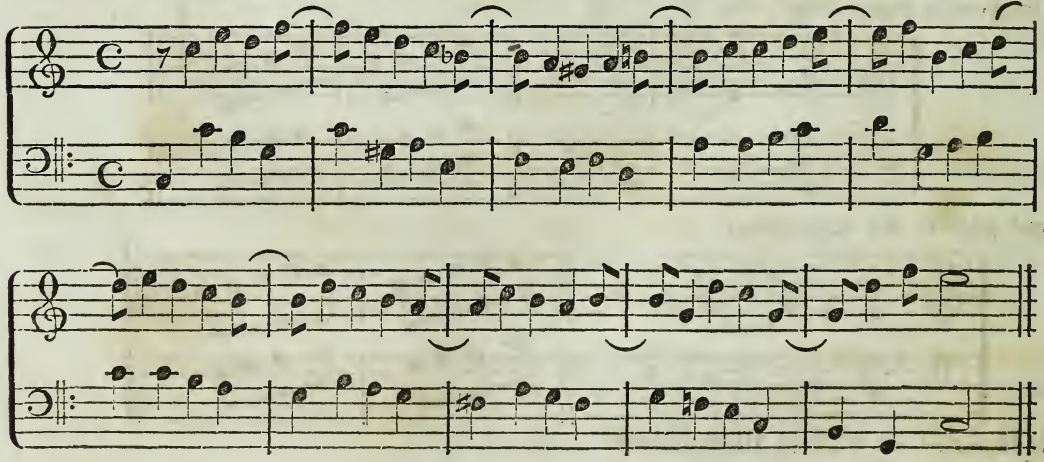
Der Retardation kann man sich auch, wenn sie auf den Taktgliedern angebracht wird, bei sprungweise fortschreitenden Noten bedienen. Z. B.

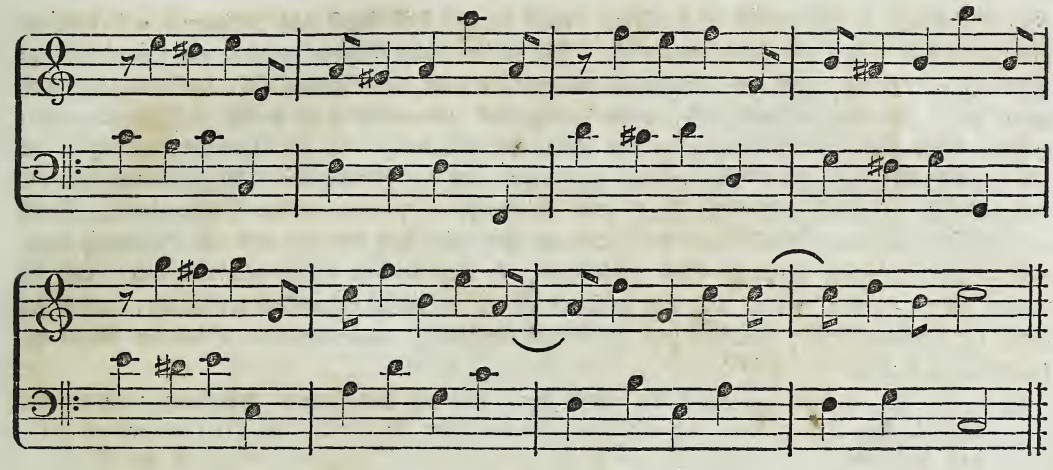


Auch ganze Akkorde können dem Basse zurückgehalten werden. Z. B.



Anmerk. Anfänger werden die **Anticipation** von der **Retardation** sehr leicht zu unterscheiden wissen, sobald sie sich die zusammengezogenen Noten richtig als einzelne vorstellen. — Zur Uebung, den Unterschied zwischen Vorausnahme und Zurückhaltung genau kennen zu lernen, mögten wohl folgende Beispiele, in welchen beide vermischt vorkommen, nicht unzweckmäßig sein:





Sechster Abschnitt.

Musikalischer Rhythmus, Takt und Bewegung.

Erstes Kapitel.

Vom musikalischen Rhythmus.

§. 133.

Was die Wörter in der Sprache sind, Das sind die Akkorde in der Musik. So wie aus der Verbindung von Wörtern ein Satz in der Rede entsteht: so entsteht in der Musik aus Akkorden, welche einen natürlichen Zusammenhang haben und einen vollkommenen Sinn bilden, ein harmonischer Satz, oder eine Periode. Die kleinern Absätze, in welche diese Periode zerfällt, heißen Einschnitte, Absätze. Das Verhältniß, welches die einzelnen melodischen Theile oder Sätze einer Periode unter einander haben — die Abmessung der Einschnitte — heißt Rhythmus.

Der Rhythmus in der Musik ist Dasselbe, was in der Dichtkunst das Metrum, und in einer wohlgebildeten Rede, der Periodenbau ist. Die verbundenen Glieder müssen mit Leichtigkeit gefaßt werden können, und ihr Verhältniß zu einander darf nicht bald gleich, bald ungleich sein, wenn nicht die Periode unfaßlich, oder wenigstens undeutlich werden soll. Denn die regelmäßige Wiederkehr in der Bewegung hat etwas Anziehendes; und die melodischen Theile, die ein gutes Verhältniß unter sich haben, gewinnen viel an Deutlichkeit, Mannichfaltigkeit und Lebhaftigkeit. Ja alle ästhetische Kraft und Wirkung — das eigentliche Schöne in der Musik — kommt von dem Rhythmus her. Durch ihn wird der Gesang und die Harmonie mehrerer Takte in einen einzigen Satz verbunden, so daß sie das Gehör zugleich faßt; und die kleinen Sätze werden wieder als ein größeres Ganze in einen Hauptsatz verbunden, an dessen Ende ein Ruhepunkt ist; welcher uns gleichfalls verstattet, diese einzelnen Sätze im Geiste zusammen zu fassen.

Anmerk. Die Griechen nannten in der Musik Das, was wir Takt nennen, Rhythmus, und drückten durch gleichen oder geraden, und ungleichen oder ungeraden Rhythmus, den geraden und ungeraden Takt aus.

§. 134.

Es gibt Melodien, z. B. die Tanzmelodien, deren Rhythmus durchaus nach gewissen Regeln eingerichtet ist, die man nicht überschreiten darf, weil sie eine bestimmte Anzahl von Takten haben müssen; andere Stücke aber sind daran nicht gebunden, und es steht dem Tondichter vollkommen frei sich einen Rhythmus zu wählen. Wenn nach einer Reihe zusammenhängender Töne kein Ruhepunkt folgt, durch welchen das Gehör einigermaßen beruhigt wird, und wodurch es diese Töne als ein Ganzes zusammen fassen kann: so ermangeln diese Töne des musikalischen Sinnes und des Verständnisses. Findet aber nach einer nicht gar zu langen Folge von zusammenhängenden Tönen eine merkliche Ruhe statt, wo sich der Sinn des Satzes schließt: so vereinigt das Gehör alle diese Töne in einen faßlichen Satz zusammen [88]).

§. 135.

Eine jede gute Melodie muß aus verschiedenen Abschnitten, und diese wieder aus verschiedenen Einschnitten bestehen. Kein Abschnitt, der mit einer vollkommenen Cadenz (Schluß) endigt, wenn er nicht der letzte des Tonstücks ist, sollte eigentlich in der Tonika statt finden; denn wenn man einen oder mehrere Abschnitte durch einen Schluß in der Tonika endigt, bevor das Tonstück zu Ende ist: so entsteht dadurch ein Tonstück, das aus mehreren Melodien besteht.

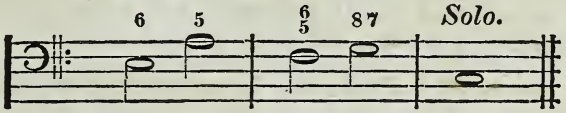
§. 136.

Die vorzüglichsten rhythmischen Regeln bei der Verfertigung eines Tonstücks mögten wohl folgende sein:

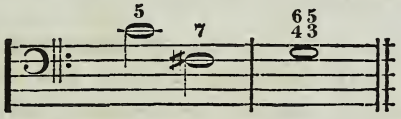
---

88) Diese Ruhe kann auf verschiedene Arten bewirkt werden, wovon weiter unten die Rede sein wird.

1) Durch das ganze Tonstück schließe man keinen andern Abschnitt, als den letzten, in der Haupttonika; denn geschieht dieses, so wird eigentlich das ganze Stück geendigt. Gegen diese Regel wird freilich sehr oft gehandelt; und mehrere Konzertstücke, Arien ꝛc. schließen die Tutti gewöhnlich in der Tonika, und sind mithin schon ganze, für sich bestehende Stücke; weil nach einem solchen Schlusse das Gehör schon völlig befriedigt wird, und keine neue Folge von Tönen erwartet. Will man nicht gleich wieder da stehen, wo man angefangen hat — das heißt, nach einigen Takten in der Tonika, worin das Musikstück begann, gleich einen Schluß fühlbar machen: so lasse man die Solo- oder Singstimme gleich mit dem Schlusse des Ritornells [89]) anfangen, wodurch eine genaue Verbindung der Haupttheile des Stücks entsteht. Z. B.



Oder das Ritornell kann in der Dominante schließen. Z. B.



2) Die Einheit der Melodie erfordert: daß alle Abschnitte durch das ganze Stück in einerlei Taktzeit, d. h. nicht bald mit dem guten, und bald mit dem schlechten Takttheile oder Taktgliede anfangen. Man kann zwar, wenn es, ohne dem Ganzen zu schaden, geschehen kann, bisweilen abweichen; doch dürfte es wohl in einem und demselben Tonstücke nicht oft, und eigentlich nur mit dem Beginne eines neuen Abschnittes ohne Störung geschehen können.

3) Die Kürze oder Länge der Abschnitte ist zwar an keine Regel gebunden, dessenungeachtet aber darf man darin nicht nach Willkühr verfahren. Die Abschnitte können nämlich entweder zu kurz oder zu lang sein. Die zu kurzen Abschnitte, wenn sie in derselben Tonart statt finden, stoßen ab, und sind nicht im Stande die Aufmerksamkeit zu erhalten, eben weil das Gehör zu oft befriedigt wird. Auf ähnliche Weise wird die Einheit der Empfindung gestört, wenn man in den Tonarten zu häufig abwechselt. — Die Abschnitte können aber auch zu lang sein. Denn wenn man eine Zeitlang von einer Ton-

---

89) Die Einleitung eines Konzerts, einer Arie ꝛc., welche mit vollständiger Instrumentalmusik gemacht wird. In Variationen, Rondos und manchen andern Solostücken wird gewöhnlich da, wo die Hauptstimme ihren Gesang vollendet hat, das Ritornell wiederholt.

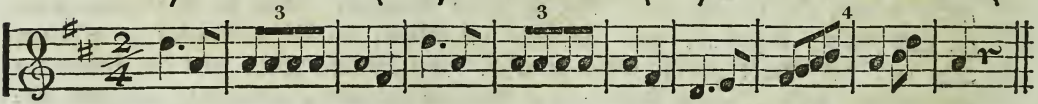
art unterhalten worden ist: so verlangt man im Weitern auch eine neue zu hören. Es würde aber auch ein Abschnitt zu lang sein, wenn man, wegen seiner Größe, den Anfang desselben völlig aus dem Gehöre verloren hätte, ehe das Ende gefühlt würde.

Die kürzesten Abschnitte bestehen gewöhnlich aus 6 bis 8, die längsten aber aus 32 Takten. In Gesangstücken ist es jedoch, sobald es der Text fordert, oft nöthig, kleinere Abschnitte zu bilden; aber auch die Länge kann über die angegebene Zahl hinausgehen, ohne langweilig zu werden.

4) Vor allzukurzen Abschnitten hat man sich vorzüglich zu Anfange eines Musikstückes zu hüten; theils damit das Gehör von der Haupttonart völlig eingenommen werde, theils weil zu Anfange eines Stückes die Aufmerksamkeit noch in ihrer vollen Kraft ist, wo das Gehör mehr zusammen fassen kann, als wenn es schon ermüdet ist.

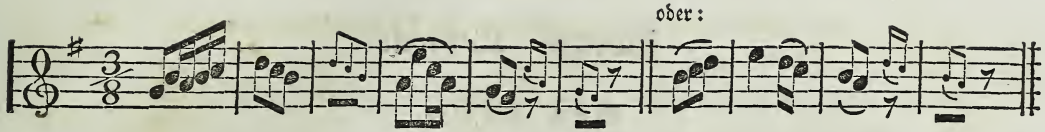
5) Je entfernter der Ton von der Tonika ist, in welchem man modulirt, desto kürzer muß auch der Abschnitt sein. Denn wollte man sich in einem solchen Tone zu lange aufhalten, so würde die Haupttonart gar nicht im Gefühle bleiben.

6) Die Rhythmen können von verschiedener Länge sein, sie können aus einem bis 4, 5 und noch mehr Takten bestehen. Die längern aber, besonders wenn sie über 4 Takte sind, werden gewöhnlich in zwei oder noch mehr kleinere Glieder eingetheilt, die durch ganz kleine Ruhepunkte merklich werden. Diejenigen Rhythmen, welche sich durch 4 theilen lassen, sind die natürlichsten, angenehmsten und gefälligsten; weniger angenehm sind die, welche man durch 3 theilen kann; durchgehends aber müssen sie sich durch 2 theilen lassen; denn ein Abschnitt, der aus einer ungeraden Zahl von Takten besteht, hat etwas Unangenehmes. Doch kommen Fälle vor, wo von dieser Regel abgewichen werden kann; indem ein Rhythmus von ungerader Taktzahl manchem Tonstücke bisweilen einen besondern Reiz gibt. Am rechten Orte angebracht, ist es daher von vortrefflicher Wirkung, wenn ungerade Rhythmen mit einem, aus gerader Taktzahl bestehenden, wechseln. Z. B.

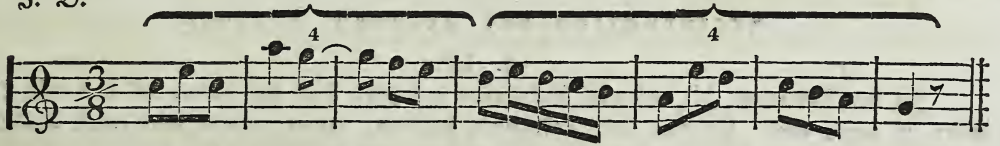


Das Einschieben eines ungeraden Rhythmus darf aber nicht blos einmal statt finden, sondern es muß mit den geraden einigemal wechseln. — Nach einem dreitaktigen Rhythmus läßt man am besten wieder einen dreitaktigen folgen: weil durch die Zusammenstellung beider Rhythmen ein gerader entsteht, der sich auch dem Gehöre als ein solcher darstellt. — Auch kann ein eintaktiger Rhythmus unter längere eingeschoben werden, ohne daß er das Abzählen der übrigen gleich langen Rhythmen unterbricht. Z. B.

oder:



Ein solcher Rhythmus braucht nicht mitgezählt zu werden, weil er, als etwas Fremdes, das die Aufmerksamkeit vorzüglich reizt, angehört wird. — Oft scheint es auch, als wäre ein gerader und ungerader Rhythmus zusammengestellt, und bei der Auflösung sind beide gerade. Wenn z. B. eine Periode, die aus sieben Takten besteht, in zwei Rhythmen zerfällt, und der Schluß des ersten gleich mit dem Anfange des vierten Taktes, zugleich aber auch der Anfang des zweiten mit demselben Takte statt findet: so besteht die Periode aus acht Takten, obgleich sie auf dem Papiere nur sieben Takte einnimmt. Z. B.



7) Jeder Abschnitt besteht gewöhnlich aus einer größern oder kleinern Anzahl Einschnitte, die durch kleine Ruhepunkte von einander, zwar nicht abgeschnitten oder getrennt, doch aber etwas abgesondert sind. Solche kleine Ruhepunkte können durch beruhigende (konsonirende) Akkorde, oder durch melodische Klauseln, oder durch Pausen hervorgebracht werden. Auch kann man Schlußakkorde darzu benutzen; welche aber durch Verwechselungen oder durch Dissonanzen geschwächt werden müssen, damit das Gehör in naher Erwartung des Folgenden unterhalten, und die Ruhe nicht zu merklich werde. Der stärkste Einschnitt wird durch den halben Schluß [90]) bewirkt; seine Verwechselungen geben kleinere Ruhepunkte. So kann man auch die Verwechselungen der ganzen Cadenz darzu gebrauchen; ja sogar die Cadenz selbst, wenn man sie auf einem schlechten Takttheile anbringt.

8) Anfang und Ende der Einschnitte können nicht nur auf jeden Takttheil, sondern auch auf jedes Taktglied ꝛc. fallen; wird aber das Ende eines Rhythmus durch einen halben Schluß, oder auf eine schlußmäßige Art gemacht, so muß es auf einem guten Takttheile statt finden, weil ein solches Ende seiner Natur nach lang sein muß.

---

90) Das ist der Schluß von der Tonika zur Dominante.

---

*

Zweites Kapitel.

Vom Takte.

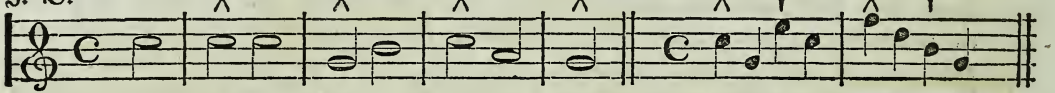
§. 137.

Die kleinen Abschnitte, welche regelmäßig wiederkehren, in der Dauer der Zeit ganz gleich bleiben, in welche ein jedes Tonstück eingetheilt ist, und die durch zwei senkrechte Linien (Taktstriche) bezeichnet sind, nennen wir Takte. Wollte man alle Takttheile oder Taktglieder, oder Zeittheile ganz gleichmäßig, ohne eins vor dem andern zu accentuiren, vortragen: so würde kein Takt entstehen; denn Takt oder Metrum entsteht nur dann, wenn dieselben schwereren oder leichteren Accente in gleichen Zeiten wiederkommen [91]).

Accentuation der geraden Taktart.

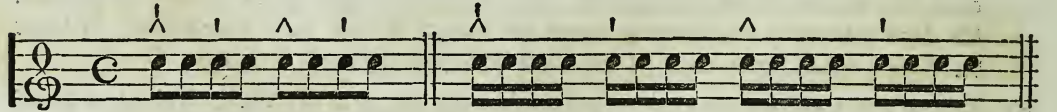
§. 138.

In den Taktarten, die aus zwei Takttheilen bestehen, fällt der Accent auf das erste Takttheil: in denen aber, die aus vier Takttheilen bestehen, erhält, außer dem ersten Takttheile, auch das dritte einen Accent; doch ist der auf dem ersten stärker, als der auf dem dritten. Z. B.

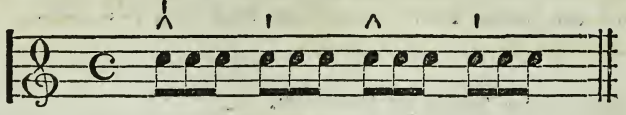


Ein ∧ bezeichnet den schweren, und ein ı den leichten Accent.

Wird ein Takttheil in kleinere Theile getheilt, so bekommt die erste Note eines jeden Takttheils den Accent. Z. B.



Kommen in einer geraden Taktart ungerade Unterabtheilungen vor, so kommt jederzeit auf die erste Note von dreien der Accent. Z. B.



Anmerk. Bei kleinern Zeittheilen wird die Accentuation weniger hervorgehoben, als bei größern.

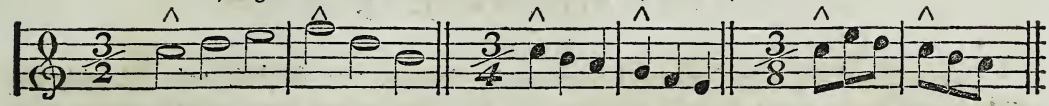
---

91) Von den Taktarten, Takttheilen ꝛc. ist §. 30. u. f. die Rede gewesen.

Accentuation der ungeraden Taktarten.

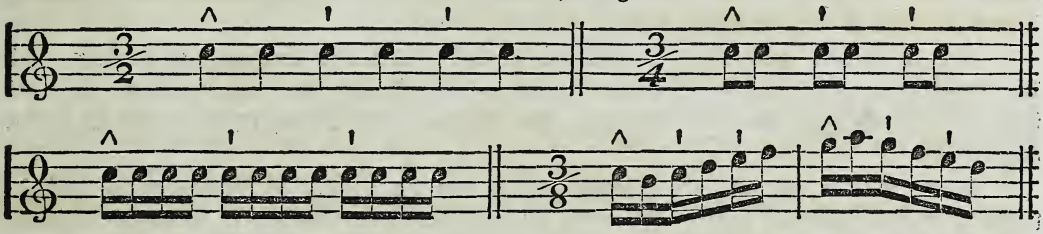
§. 139.

In den dreitheiligen Taktarten kommt der Accent auf das erste Takttheil. Z. B.

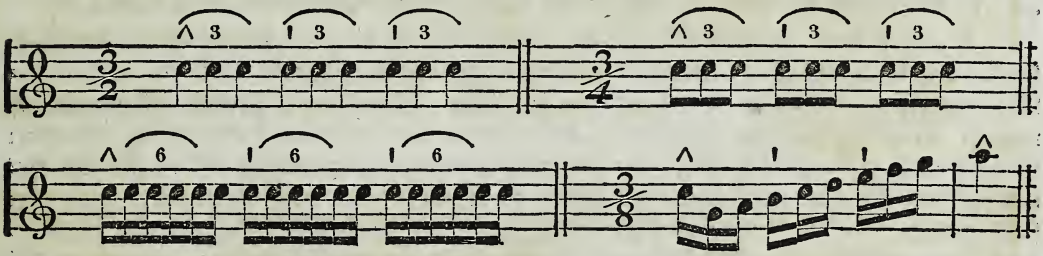


Finden in diesen Taktarten Unterabtheilungen statt, so erhält allemal die erste Note eines jeden Takttheiles den Accent. Z. B.

Gerade Unterabtheilungen:



Ungerade Unterabtheilungen:



Anmerk. 1. Der Hauptaccent fällt immer auf die erste Note des Taktes.

Anmerk. 2. Obgleich der Allabrevetakt dieselbe Bewegung hat wie der Zweivierteltakt: so muss doch jener weit ernsthafter und nachdrücklicher vorgetragen werden, als dieser. Eben so muß auch der Dreizweiteltakt mit mehr Gewicht als der Dreivierteltakt, und der Sechsvierteltakt mit mehr Nachdruck als der Sechsachteltakt vorgetragen werden.

Drittes Kapitel.

Von der Bewegung.

§. 140.

Indem die Musik nicht Ideen des Verstandes, sondern nur Gefühle und Leidenschaften ausdrückt und durch Töne in dem Gemüthe des Menschen wieder hervorzulocken sucht; diese Gefühle aber sich bald in einer größeren Lebendigkeit, bald in einer Unterdrückung unsers Lebensgefühles äußern; insofern sie bald heiter, fröhlich, lustig — oder schmerzlich, traurig, schwermüthig sind: so folgt daraus „daß die Musik Dieses auch durch langsameres oder schnelleres Darstellen ihrer Töne nachahmen muß."

Der Tondichter muss daher die Natur jeder Leidenschaft und Empfindung studieren, und bei Verfertigung eines Musikstückes eine bestimmte Empfindung vor Augen haben, und aus ihrer Natur denjenigen Grad der Bewegung herausnehmen, der nöthig erscheint, um sie wieder darzustellen.

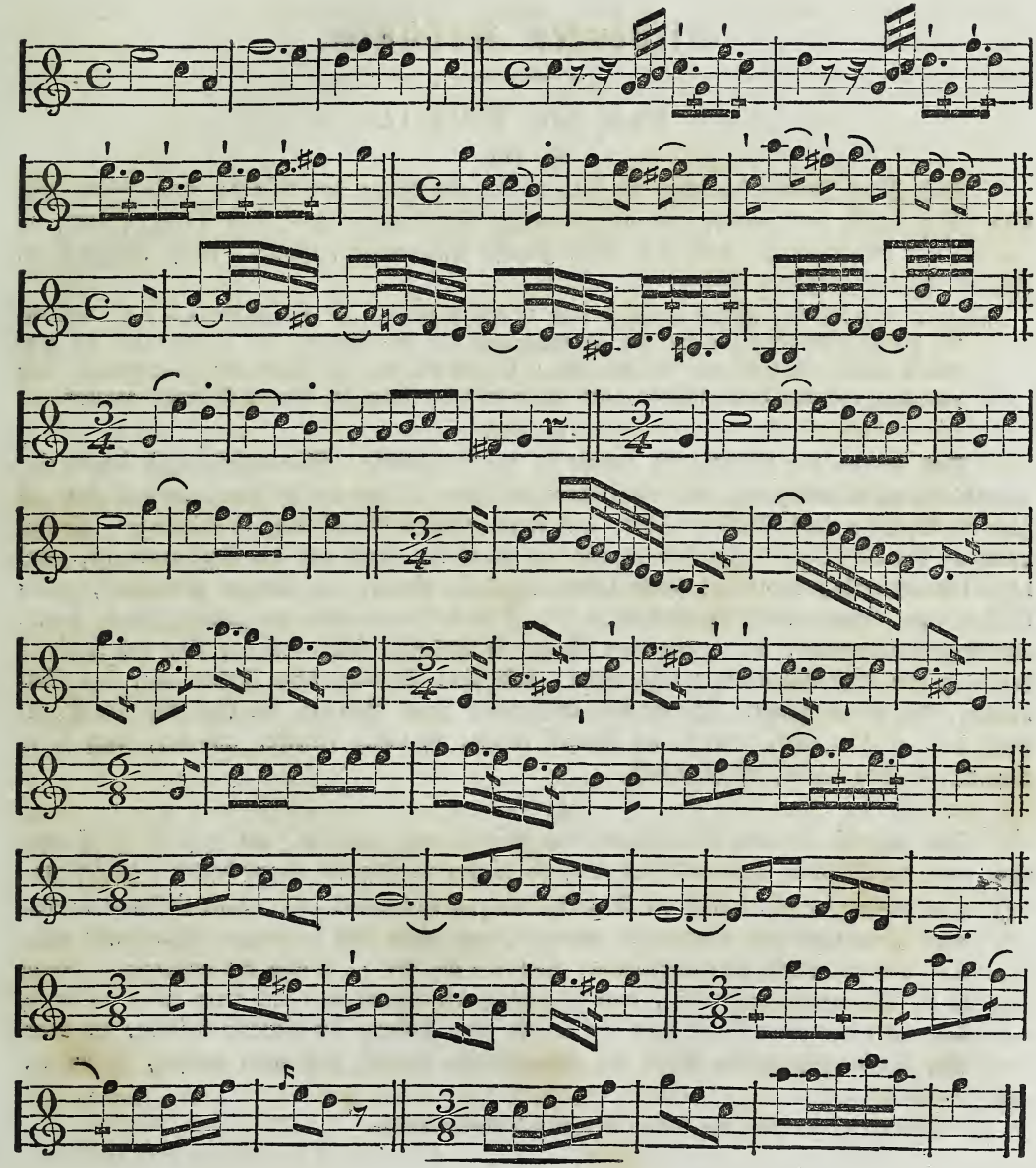
Ferner muß er sich auch ein richtiges Gefühl von der natürlichen Bewegung der verschiedenen Taktarten erworben haben: theils um ein jedes Tonstück, welches er verfertigt, mit der gehörigen Taktart bezeichnen zu können; theils um andere, die diese Tonstücke vortragen wollen, in den Stand zu setzen, sie auch in der richtigen Bewegung vortragen zu können [92]).

Die Bewegung in der Musik ist aber nicht blos auf die verschiedenen Grade der Langsamkeit und Geschwindigkeit eingeschränkt: sondern sie hängt auch gar sehr von den verschiedenen Notengattungen ab, welche der Tondichter in seiner Komposition anwendet. Denn obgleich muntere Empfindungen eine geschwinde, und traurige eine langsame Taktbewegung erfordern: so kann doch bei demselben Grade der Geschwindigkeit oder Langsamkeit durch die Art der charakteristischen Bewegung der Theile des Taktes die Melodie heiter oder schmerzlich, heftig oder sanft werden. Der Tondichter muß sich deßhalb auch eine hinlängliche Kenntniß von der Wirkung dieser verschiedenen Notengattungen in allen Taktarten erworben haben; wodurch er, bei einem richtigen Gefühle, seinem Gesange diejenige Art von Bewegung zu geben vermag, die die Gemüthsbewegung der darzustellenden Leidenschaft ganz genau empfinden läßt.

Aus folgenden Beispielen kann man sehen, wie sich Tonstücke entweder durch die Verschiedenheit des Tempo und der Taktart, oder durch die Verschiedenheit der Notengattungen, aus denen die Melodie zusammengesetzt ist, von einander unterscheiden:

---

92) Die meisten Tondichter bezeichnen jetzt das Tempo ihrer Tonstücke nach dem Mälzlischen Metronom; damit ein Jeder, der diese Stücke vortragen will, in den Stand gesetzt werde, das richtige Tempo nehmen zu können.



Siebenter Abschnitt.

Von der Melodie.

§. 141.

Das Wort Melodie bezeichnet im Allgemeinen eine Folge von Tönen; insbesondere aber eine solche Reihe von Tönen, die aus abwechselnden Stufen irgend einer Tonart besteht, in eine Taktart eingetheilt ist, und dem Geiste gewisse Ruhepunkte verstattet, durch welche sie in einzelne Glieder aufgelöset werden.

Anmerk. Ein Tonstück enthält eigentlich eben so viel Melodien, als es Hauptstimmen hat. Von diesen besondern Melodien, welche nur die Begleitung der Hauptstimme und die Harmonie des Tonstückes bilden, ist hier aber die Rede nicht; sondern von der, die irgend eine leidenschaftliche Empfindung, oder eine Laune schildert, und von welcher der Gang der übrigen Stimmen abhängt.

§. 142.

Das Wesen der Melodie [93]) besteht in dem Ausdrucke. Sie muß jederzeit irgend eine leidenschaftliche Empfindung oder eine Laune schildern. Jeder der sie hört, muß denken „er höre die Sprache eines Menschen, der, von einer gewissen Empfindung durchdrungen, sie dadurch an den Tag legt." Insofern sie aber ein Werk der Kunst und des Geschmacks ist, muß diese leidenschaftliche Rede wie jedes andere Werk der Kunst, ein Ganzes ausmachen, worin Einheit und Mannichfaltigkeit verbunden ist. Dieses Ganze muß eine gefällige Form haben, und sowohl überhaupt, als in einzelnen Theilen so beschaffen sein: daß das Ohr des Zuhörers beständig zur Aufmerksamkeit gereizt werde, und ohne Anstoß, ohne Zerstreuung, den Eindrücken, die es empfängt, sich mit Lust überlasse. Jeder Gesang, der diese doppelte Eigenschaft hat, ist gut; der, dem sie im Ganzen fehlen, ist völlig schlecht, und der, dem sie in einzelnen Theilen fehlen, ist fehlerhaft.

§. 143.

Soll aber die Melodie den Ausdruck der Empfindung schildern, und zugleich ein Haupttheil eines musikalischen Kunstproduktes sein, so dürfen ihr folgende Eigenschaften nicht fehlen:

1) Der Anfang derselben muß die Tonart, woraus das Stück geht, ganz bestimmt bezeichnen. Dies kann aber nicht besser geschehen, als wenn wir leitereigene Töne darzu wählen, und mit einem harmonischen der Tonika (mit der 3, 5 oder 8) anfangen. Hierzu ist die Oktave am passendsten, weil sie zugleich die Haupttonart und deren Leiter bestimmt; doch kann man auch die Quinte der Tonika zum Anfange der Melodie wählen, wo dann aber die nächstfolgenden Töne die Haupttonart sogleich bezeichnen müssen, damit die

93) Sagt Sulzer in seiner allgemeinen Theorie der schönen Künste.

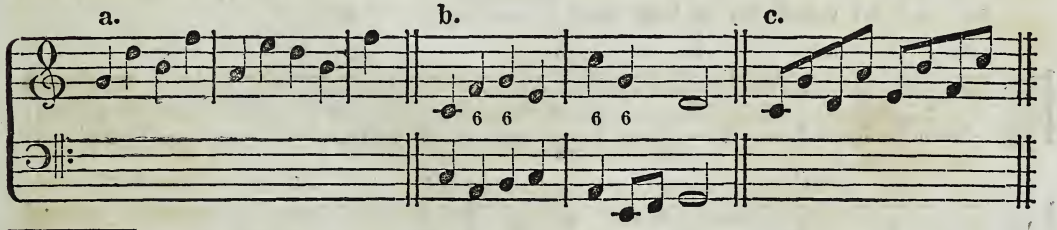
Dominante nicht als Tonika fühlbar werde. Auch kann die Melodie mit der Terz der Tonika beginnen, nach welcher aber ebenfalls gleich leitereigene Töne folgen müssen.

Anmerk. Auf eine künstliche Art können auch andere Töne zum Anfange einer Melodie gewählt werden; doch muß der junge Tondichter dieses zu vermeiden suchen, und erst auf eine natürliche Art schreiben lernen, ehe er sich an das Künstliche wagt. — In der Mitte eines Musikstücks kann man mit allen leitereigenen Tönen anfangen, wenn sie nur einer richtigen harmonischen Begleitung fähig sind.

2) Da die Melodie gewöhnlich die Oberstimme [94]) bildet, und als solche am vernehmlichsten ist: so muß sie auch dem Gehöre leicht faßlich sein. Deßhalb muß man aber auch für den Gesang nur solche Fortschreitungen wählen, die die menschliche Stimme mit Leichtigkeit hervorbringen kann; für die Instrumente hingegen solche, welche nicht gegen die Behandlung derselben, und von einem fertigen Spieler auf eine natürliche Art vorzutragen sind.

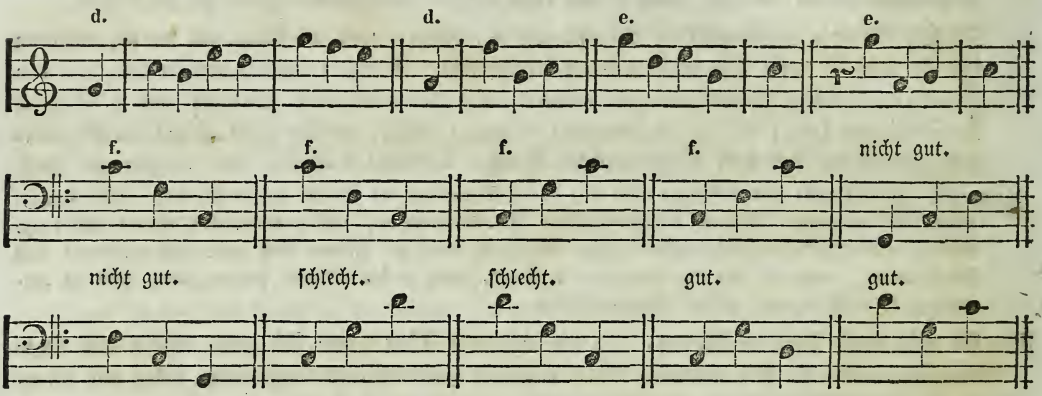
Anmerk. Die Melodie des Gesanges muß mit der Deklamation der Worte übereinstimmen. Auf Hauptworte und accentuirte Sylben müssen kräftige Fortschreitungen, auf unbedeutende Worte und kurze Sylben aber unbedeutende Fortschreitungen angebracht werden. Ferner muß man auch beachten: daß die Stimme, wenn sie bei der Deklamation steigt, auch in der Melodie steigen muß; fällt sie hingegen: so muß sie auch in der Melodie fallen.

3) Es gibt auch Fortschreitungen, wo die einzelnen Töne unter sich zwar richtig und singbar sind: aber sie sind entweder keiner richtigen harmonischen Begleitung fähig wie bei a, oder die Melodie bleibt bei einer richtigen harmonischen Begleitung wenigstens immer noch steif und hart wie bei b, oder die Fortschreitungen der Melodie selbst sind, wegen fehlerhafter Quinten, falsch wie bei c. Aus Diesem allen folgt: daß eine gute Melodie auch eine richtige Harmonie zum Grunde haben, daß sie des fließenden Gesanges wegen nicht so oft sprungweise, sondern mehr in kleinern Intervallen, als z. B. in Sekunden und Terzen fortschreiten, und daß man in ihrer Fortschreitung selbst fehlerhafte Quinten ꝛc. vermeiden muß.

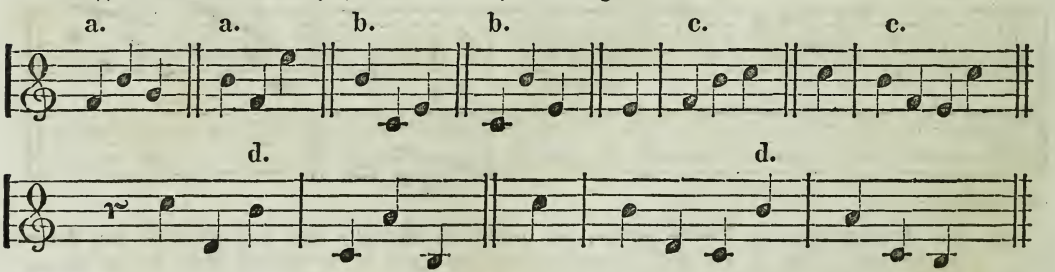


94) Die Hauptmelodie (der cantus firmus, der feststehende Gesang) kann auch Mittel- oder Unterstimme sein. Dies ist der Fall, wenn man auf der Orgel ꝛc. die Melodie eines Chorals in den Alt, Tenor oder Baß legt, oder für tiefere Vocal- oder Instrumentalstimmen ein Solostück schreibt, wie z. B. für Alt, Tenor, Baß, Fagott, Horn, Cello ꝛc., wo die Begleitung in höhere Stimmen gelegt wird.

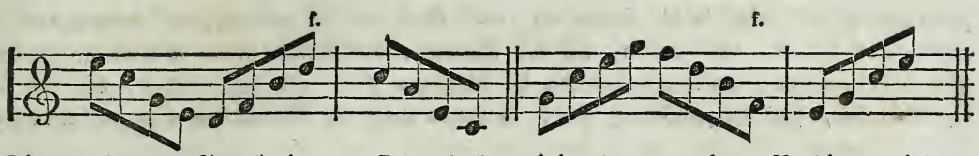
Anmerk. Den Instrumenten sind jedoch in Konzertstellen ꝛc. die Brechungen der Harmonien, oder viele springende Fortschreitungen nach einander, nicht entgegen. Kommen im Gesange mehrere Sprünge nach einander vor: so muß man darauf sehen, daß die Stimme, welche aufwärts sprungweise fortgeschritten ist, nun wieder abwärts schreite wie bei d, so auch umgekehrt wie bei e. Doch ist es auch vergönnt, mehrere Sprünge nach einander auf- oder abwärts folgen zu lassen, sobald die springenden Töne unter sich eine Harmonie bilden können wie bei f. Z. B.



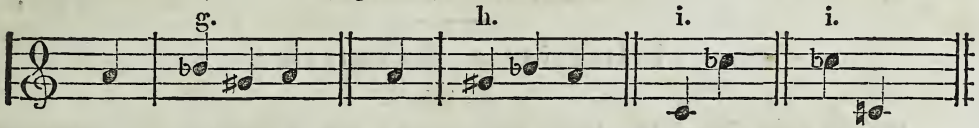
4) Uebermäßige Fortschreitungen können in einem fließenden Gesange nicht wohl vorkommen. Will man jedoch der Melodie mehr Reiz geben, oder unruhige und heftige Empfindungen ausdrücken: so können übermäßige Fortschreitungen, kunstvoll und am rechten Orte angebracht, oft von der größten Wirkung sein. Diejenigen übermäßigen Fortschreitungen aber, welche unter sich selbst dissoniren, wie z. B. der Triton bei a, und die große Septime bei b, müssen, sobald sie sich nicht auflösen, vermieden werden; lösen sie sich aber auf, wie bei c und d, so kann man sie anbringen. Z. B.



Anmerk. In der gebrochenen Harmonie kann die übermäßige Quarte ohne Bedenken angebracht werden; weil sie dann nicht, wie bei f, als Triton vorkommt, sondern als ein Theil eines Akkordes, welchen eine einzelne Stimme darstellt. Z. B.



5) Die verminderten Fortschreitungen sind erlaubt; einige davon, wie z. B. die verminderte Terz, können jedoch nur abwärts, wie bei g, nicht wohl aufwärts, wie bei h, und die verminderte Oktave, wie bei i, gar nicht vorkommen:



6) Die Melodie muß rhythmisch wohlgeordnet und in eine Taktart eingetheilt sein; sie muß aus größern und kleinern Abschnitten bestehen, die in guter Ordnung folgen und dem Geiste gewisse Ruhepunkte verstatten. Es muß unter den einzelnen Tönen hinsichtlich der Bewegung ein schönes Ebenmaaß statt finden, so daß nicht langsame Noten ohne Ordnung mit schnellen wechseln; in den Fortschreitungen muß eine gewisse Gleichheit beobachtet werden, damit nicht durch einen ordnungslosen Wechsel der stufenweisen und springenden Fortschreitungen die Einheit des Ausdrucks gestört werde. — Endlich muß auch noch die Höhe oder Tiefe der Stimme oder des Instrumentes, für welches die Melodie gesetzt wird, beachtet werden. Größere Fortschreitungen sind immer natürlicher in der Tiefe, und können z. B. für den Baß oft vorkommen, ohne dem Gesange das Fließende zu benehmen; kleinere hingegen sind wieder den höhern Stimmen mehr eigen.

Achter Abschnitt.

Von der Modulation.

Einleitung.

§. 144.

Das Wort Modulation bezeichnet im Allgemeinen das Folgen einer Harmonie auf die andere (die Verbindung mehrerer eigenthümlichen Akkorde zu einem musikalischen Satze), insbesondere aber die Ausweichung von der Haupttonart in andere Tonarten (den Ueber-

*

gang aus einer Tonart in die andere [95]). — Bestehen die verbundenen Harmonien, welche einen Satz bilden, aus solchen, die der Tonart eigenthümlich sind: so wird die Modulation eine leitereigene genannt; bestehen sie hingegen nicht alle aus solchen, die der Tonart eigenthümlich, sondern fremdartig sind: so nennt man die Modulation eine ausweichende.

Erstes Kapitel.

Leitereigene Modulation.

§. 145.

Es gibt zwölf Dur- und zwölf Molltonarten, von welchen eine jede ihren eigenthümlichen Charakter hat. Verfertigt man nun ein Tonstück aus irgend einer dieser Tonarten: so muß man so lange in derselben moduliren, bis das Gehör völlig von ihr eingenommen ist. Wie lange man aber in der Haupttonart moduliren soll, muß die Länge oder Kürze des Tonstücks entscheiden. Denn ein langes Tonstück erfordert, daß man sich zu Anfange desselben auch verhältnißmäßig länger in der Haupttonart aufhalte, als in einem kurzen; ja in einem kurzen geht man entweder gar nicht in andere Tonarten über, oder höchstens in solche, welche von der Haupttonart nur um ein ♯ oder b verschieden sind.

Anmerk. Die Tonart wird aber nur dann dem Gehöre völlig eingeprägt, wenn man zur Modulation lauter eigenthümliche Harmonien wählt.

§. 146.

Ist die Haupttonart dem Gehöre völlig eingeprägt, d. h. hat man eine, den Theilen des ganzen Tonstückes angemessene Zeit in leitereigenen Harmonien modulirt: so ist es nöthig, in andere Tonarten (in Nebentonarten) überzugehen, um dem Tonstücke eine gewisse Mannichfaltigkeit zu geben. Je entfernter aber die Nebentonart, in welche man geht, von der Haupttonart ist: desto kürzer muß auch der Aufenthalt darin sein, damit man nicht die Haupttonart aus dem Gehöre ganz verliere. Die Modulation in eine Nebentonart geschieht aber dann, sobald nicht alle Harmonien, die man hören läßt, der Haupttonart eigenthümlich, sondern eine oder einige ihr fremdartig sind [96]).

Ist z. B. die Haupttonart C, und man läßt Fis hören, einen Ton [97]), der ihr fremd ist: so modulirt man nicht mehr in der Haupttonart C, sondern in der Nebentonart G dur.

---

95) Gewöhnlich wird, wenn man von Modulation spricht, die letzte Art darunter verstanden.

96) Sobald man diejenigen Harmonien, welche aus leitereigenen Tönen der Nebentonart gebildet sind, hören läßt.

97) Dieser Ton muß aber ein leitereigener der Nebentonart, und nicht blos ein zufällig erhöhter sein.

Läßt man außer Fis noch Dis hören: so modulirt man in E moll; läßt man B hören, so wird dadurch die Nebentonart F bestimmt ꝛc.

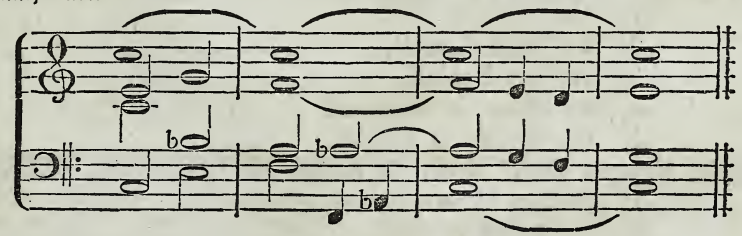
So lange man nun in einer Nebentonart modulirt, eben so lange muß man auch die Harmonien, welche dieser Tonart eigenthümlich sind, hören lassen. Man darf sich aber in den Nebentonarten nicht zu lange aufhalten; sondern man muß immer von Zeit zu Zeit dem Gehöre die Haupttonart erneuern, damit sie nicht ganz verlösche. Auch muß man beim Uebergehen in eine Nebentonart immer eine solche wählen, die nicht von der, in welcher man eben modulirte, zu entfernt ist; damit nicht die zu schnelle Veränderung dem Gefühle zu auffallend werde. Erfordert aber der Ausdruck des Stückes einen Uebergang in eine ganz entfernte Tonart — wenn z. B. das Gemüth von einer Empfindung schnell auf eine andere geführt werden soll — so kann man auch in ganz entfernte Tonarten übergehen; welches jedoch auf eine natürliche und ungezwungene Weise geschehen muß.

§. 147.

Sind die Nebentonarten hinlänglich benutzt worden, so geht man zum Schlusse über. Ehe dieser aber erfolgt, ist es nöthig, das Gehör erst wieder in die Haupttonart zurück zu führen; welches dadurch geschieht, daß man vor demselben wieder eine angemessene, der Länge des Tonstücks entsprechende Zeit, lauter eigenthümliche Harmonien der Haupttonart hören lässt; damit diese noch recht fühlbar, und das Gehör hinlänglich von ihr eingenommen werde.

Anmerk. 1. Um den Schluß ganz vollkommen zu machen, kann man auch die Schlußformel wiederholen, oder auf irgend eine Art verlängern; ist aber der vollkommne Schluß in der Haupttonart gemacht, und das Gehör völlig befriedigt: so ist es nicht gut, wenn man ihn noch einmal hören läßt; weil sonst die Wirkung desselben geschwächt wird.

Anmerk. 2. In ernsthaften Tonstücken verlängert man den Schluß gewöhnlich auf folgende, oder auf eine ähnliche Art.



Anmerk. 3. In Moll angefangene Tonstücke enden häufig in Dur; auch kann in einem Tonstücke, das aus mehrern Sätzen besteht, der Mittelsatz in einem ganz andern Tone schließen, als er angefangen hat, um als Uebergang zu dem folgenden Satze zu dienen; ja im ernsthaften Style beginnt und schließt man mehrere Tonstücke in der Dominante.

Zweites Kapitel.

Ausweichende Modulation. Ausweichungen nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche.

§. 148.

Wenn man aus einer Tonart in eine andere übergeht — wenn man eine Tonart verläßt und eine andere ergreift — so geschieht eine Ausweichung [98]). Das Verlassen einer Tonart und Ergreifen einer andern wird dadurch angekündigt: daß man eine, der vorigen Tonart fremdartige Harmonie hören läßt. Ist man aber in irgend eine Tonart übergegangen: so muß man auch die Harmonien, welche dieser Tonart eigenthümlich sind, so lange hören lassen, bis man wieder eine andere ergreifen will.

§. 149.

Ein jedes Tonstück muß eine Haupttonart haben, woraus es geht; das heißt mit andern Worten: es liegt ihm eine Tonart zum Grunde, der die Harmonien eigenthümlich sind, welche darin vorkommen. Ist nun aber ein Tonstück lang, und man wollte immer in der Haupttonart bleiben und in keine andere übergehen: so würde dadurch eine große Einförmigkeit entstehen. Es ist daher nöthig, in einem solchen Tonstücke in Nebentonarten überzugehen. Man kann aus einer jeden Durtonart in die übrigen 11 Dur- und 12 Molltonarten, so wie aus jeder Molltonart in die übrigen 11 Moll- und 12 Durtonarten ausweichen. Die gewöhnlichen Ausweichungen geschehen in solche Nebentonarten, welche der Haupttonart am verwandtesten, und nur um ein ♯ oder b von ihr verschieden sind. Diese Nebentonarten würden also, wenn das Tonstück z. B. aus C dur ginge, folgende sein:

1) die Quinte G dur,
2) die Sexte A moll,
3) die Terz E moll,
4) die Quarte F dur, und
5) die Sekunde D moll.

Ginge das Tonstück hingegen aus A moll, so würden die verwandtesten Nebentonarten folgende sein:

1) die Terz C dur
2) die Quinte E moll,
3) die Quarte D moll,
4) die Sexte F dur, und
5) die Septime G dur.

98) Die Ausweichungen selbst kommen im dritten Theile vor.

§. 150.

Geübte Tondichter begnügen sich aber nicht immer mit diesen gewöhnlichen Ausweichungen; sondern sie betrachten, vorzüglich in langen Tonstücken, die verwandten Nebentonarten wieder als Haupttonarten, und gehen nach solchen über, die von der neuen Haupttonart wieder um ein ♯ oder b verschieden sind. Dieses wollen wir den ersten Grad entfernter Ausweichungen nennen. Ja sie gehen auf ähnliche Art noch weiter, und bekommen dadurch einen zweiten Grad entfernter Ausweichungen, wie aus folgender Tabelle zu ersehen ist:

Z. B. in C dur:

Es dur C moll	B dur G moll	F dur D moll	C dur A moll	G dur E moll	D dur H moll	A dur Fis moll
		I. gewöhnliche Ausweichungen				
	II. erster Grad entfernter Ausweichungen					
III. zweiter Grad entfernter Ausweichungen.						

in A moll:

C moll Es dur	G moll B dur	D moll F dur	A moll C dur	E moll G dur	H moll D dur	Fis moll A dur
		I.				
	II.					
III.						

Anmerk. Auf eine künstliche und natürliche Art kann man in noch entferntere Tonarten übergehen; doch müssen wo möglich die gewöhnlichen Ausweichungen, wenigstens einige davon, erst statt gefunden haben, ehe man in ganz entfernte Tonarten übergeht.

Dritter Theil.

Von der Einrichtung der harmonischen Begleitung zu einer gegebenen Melodie.

Einleitung.

§. 151.

Eine vollständige Kenntniß der Harmonie dient nicht blos zur Reinheit des Satzes, sondern auch zum Ausdruck und zur Schönheit und Hebung der Melodie. Ganz gewöhnliche Melodien können oft durch kräftige Harmonien so gehoben werden, daß sie einen großen Reiz erhalten. Soll aber die Melodie durch die harmonische Begleitung einen gewissen Reiz bekommen: so müssen auch die ihr untergelegten Bässe nicht nur harmonisch richtig, sondern auch so beschaffen sein, daß man mehrere Mittelstimmen auf eine natürliche, dem Ausdrucke des Gesanges angemessene Art, hinzufügen kann. Da ferner eine jede Melodie (nach §. 143.) einer bestimmten Tonart angehören muß: so müssen auch die Akkorde, die ihr zur Begleitung dienen, aus leitereigenen Tönen derselben Tonart gebildet sein, in welcher sich die Melodie befindet.

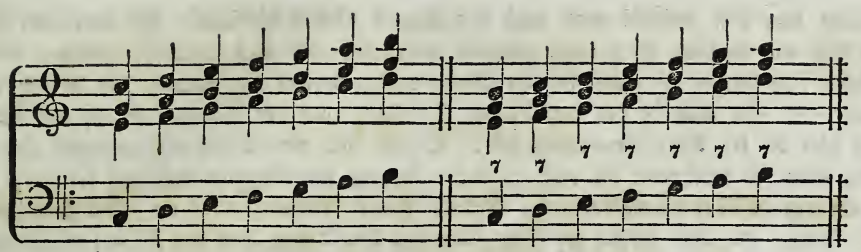
Erstes Kapitel.

Grundharmonien.

a) Eigenthümliche Grundharmonien der Durtonart.

§. 152.

Nimmt man alle Töne der Durtonleiter als Grundtöne an, und fügt ihnen in leitereigenen Intervallen Dreiklänge und Septimenakkorde bei, so entstehen folgende Grundharmonien:

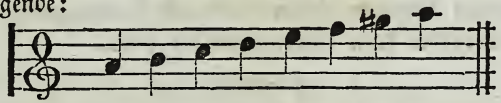


Anmerk. Diese eigenthümlichen Grundharmonien sind schon §. 47. und 93. aufgestellt worden.

b) Eigenthümliche Grundharmonien der Molltonart.

§. 153.

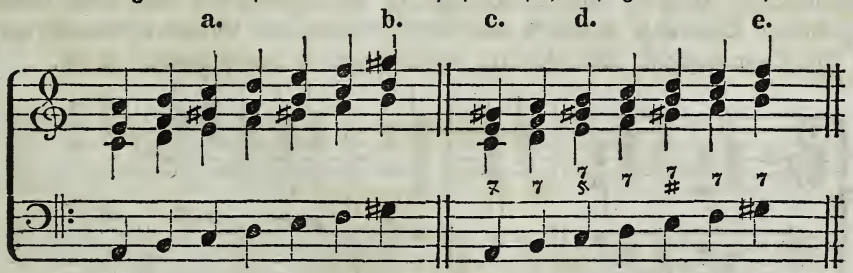
Die harmonische Molltonleiter, aus welcher die Grundharmonien gebildet werden, ist (z. B. in A moll) folgende:



Anmerk. Bei der Einrichtung der harmonischen Begleitung einer Molltonart, muß jederzeit die siebente Stufe erhöht werden, um den Leitton zu bekommen: weil man ohne ihn in keiner Tonart bestimmt moduliren kann. Es muß deßhalb A moll gis, E moll fis und dis, D moll b und cis ꝛc. zur Vorzeichnung haben.

§. 154.

Nimmt man die Töne der Molltonleiter als Grundtöne an, und fügt ihnen in leitereigenen Intervallen Dreiklänge und Septimenakkorde bei, so entstehen folgende Grundharmonien:



Der Dreiklang mit der übermäßigen Quinte auf der dritten Stufe bei a ist keine Grundharmonie: denn die darin vorkommende Quinte, Gis, müßte ein zufällig erhöhter Ton sein, und statt G stehen können. In A moll ist sie aber als große Septime der Tonleiter — als Leitton — kein zufälliges, sondern ein wesentliches Intervall, welches nicht statt G stehen kann; indem das G, wenn wir in A moll moduliren wollen, gegen diese Tonart streitet, die

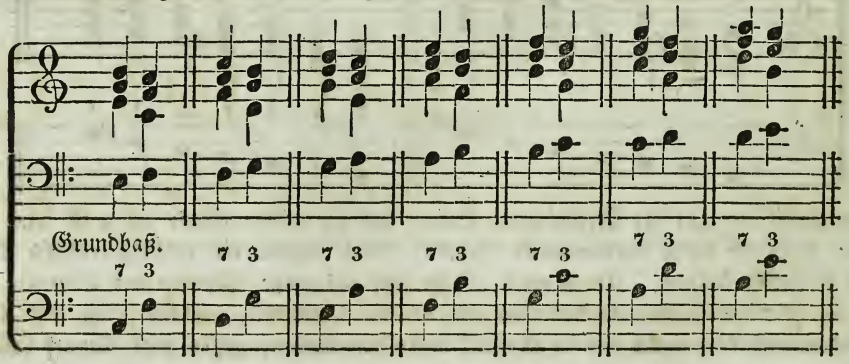
Modulation derselben aufhebt und nach der Tonart C dur hinführt. Da nun aber in einem Akkorde Ein und derselbe Ton nicht zugleich wesentlich und auch zufällig, sondern nur Eins von Diesen sein kann: so muß in den Molltonarten wegen der Quinte der Akkord der Terz ausfallen. — So auch ist der verminderte Dreiklang auf der siebenten Stufe der Molltonleiter, wie hier bei b, keine Grundharmonie. Denn, soll eine Dreiklangsharmonie eine Grundharmonie sein: so muß man ihr auch statt der Oktave die Septime beifügen können, und der daraus entstehende Septimenakkord eine Grundharmonie bleiben, d. h. ein ächter Septimenakkord werden. Fügen wir aber diesem in Rede stehenden Dreiklange statt der Oktave die Septime bei: so bekommen wir den verminderten Septimenakkord, also einen unächten Septimenakkord. Der Dreiklang auf der siebenten Stufe der Molltonleiter ist folglich keine Grundharmonie. — So auch sind die Septimenakkorde bei c, d und e, keine Grundharmonien. Die beiden letztern aus den schon angeführten Gründen, und der erstere: weil diese Septime so nur als Vorhalt der Oktave vorkommen kann: und mithin eine zufällige Dissonanz ist. — Die Molltonarten sind also an eigenthümlichen Akkorden ärmer, als die Durtonarten, weil sie auf der dritten und siebenten Stufe der Tonleiter keine Grundharmonie haben.

Zweites Kapitel.

Uneigentliche Akkorde.

§. 155.

Oft kommen auch Dreiklänge und Septimen-Akkorde vor, welche große Aehnlichkeit mit den eigenthümlichen Akkorden haben, aber sich in der Anwendung von ihnen unterscheiden. Die uneigentlichen Dreiklänge entstehen aus den eigenthümlichen Grundseptimenakkorden, wenn man den Grundton wegläßt, und die Terz desselben zum Baßtone macht. Z. B.



Die uneigentlichen Septimenakkorde sind §. 101. schon ausgeführt.

Anmerk. Von den uneigentlichen Dreiklängen und Septimenakkorden ist die Terz vom Basse abwärts Grundton. Diese Akkorde können eben so gut, wie die Grundakkorde, in ihren Verwechselungen vorkommen.

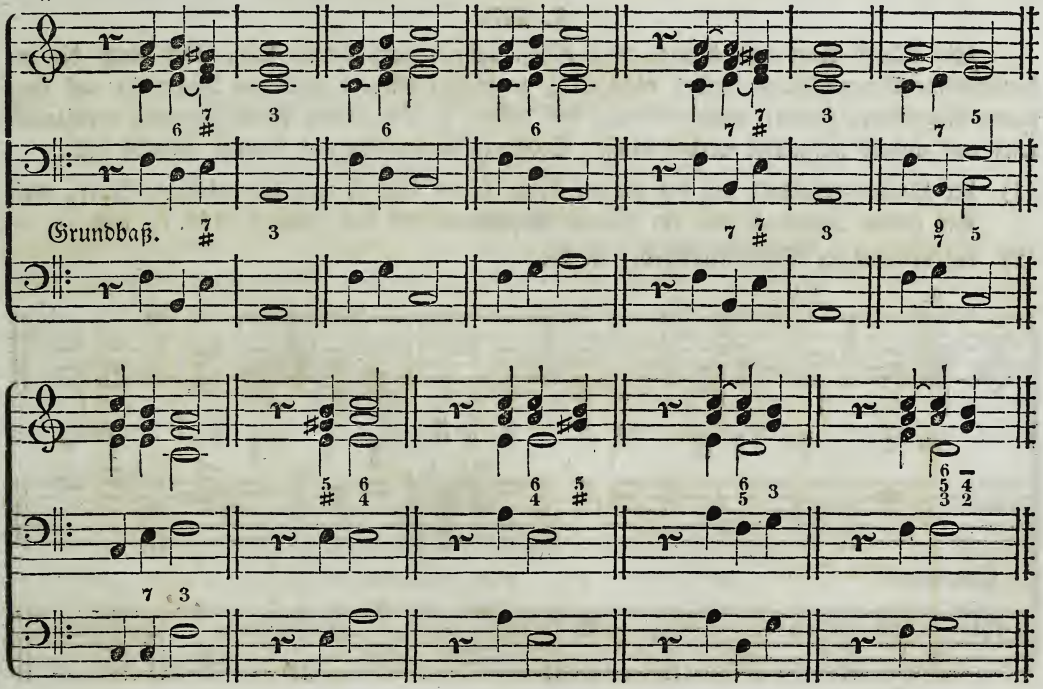
Drittes Kapitel.

Mehrdeutige Akkorde.

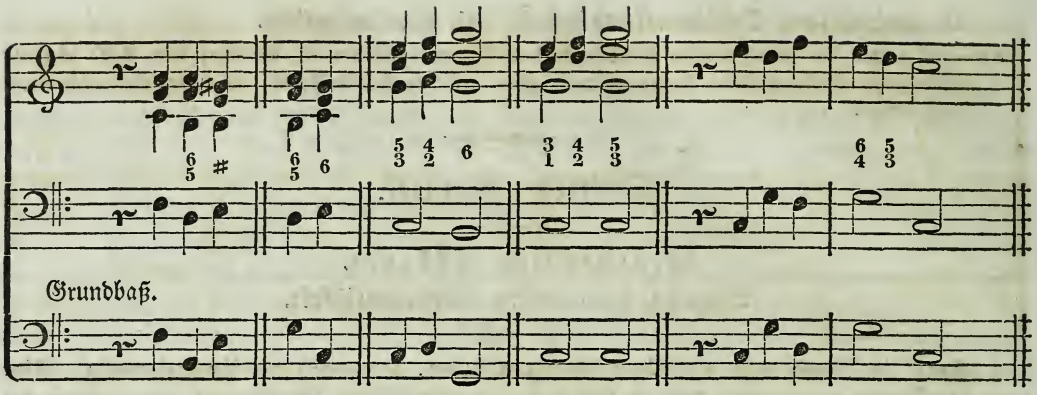
Einfache harmonische Mehrdeutigkeit.

§. 156.

Kann ein Akkord mehr als Einen Grundton haben, so nennen wir ihn mehrdeutig. Einfache harmonische mehrdeutige Akkorde sind solche „welche einerlei Bezeichnung, aber wegen der harmonischen Folge andere Grundharmonien haben, und folglich auch anders begleitet werden müssen." Z. B.



*

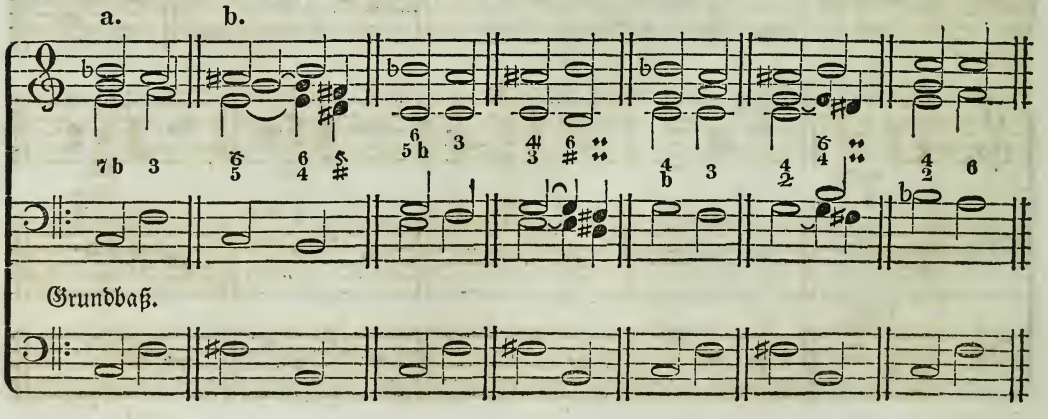


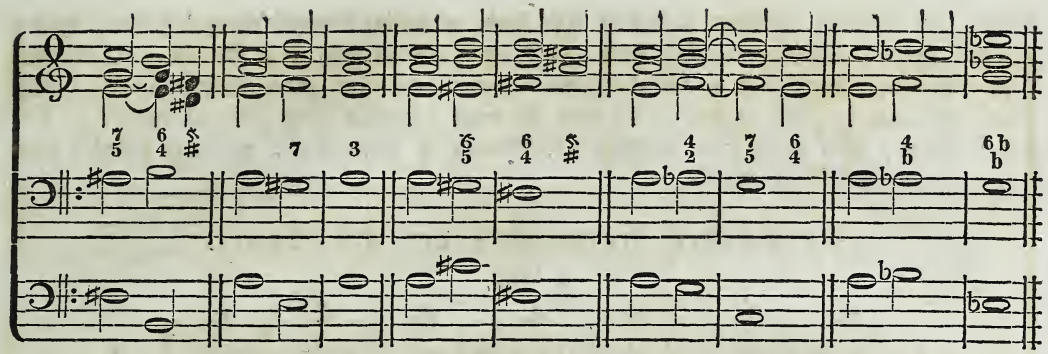
Enharmonische Mehrdeutigkeit.

§. 157.

Ein Akkord kann dem Klange nach einem andern ganz ähnlich sein, aber durch die enharmonische Verwechselung bleiben nicht alle, zu diesem Akkorde gehörigen Intervalle auf denselben Notenstufen stehen; wodurch daher der Akkord in eine andere Grundharmonie verwandelt wird und anders aufgelöset werden muß. Solche enharmonische mehrdeutige Akkorde sind:

1) der Quintsextenakkord mit der großen Terz, reinen Quinte und übermäßigen Sexte, welcher gleiche Intervalle wie ein Haupt-Septimenakkord hat (siehe §. 111.); und
2) der verminderte Septimenakkord. Z. B.





Anmerk. Der Quintsextenakkord mit der großen Terz, reinen Quinte und übermäßigen Sexte kann daher, wenn man ihn enharmonisch verwechselt, als Hauptvierklang — und dieser, eben so verwechselt, wieder wie jener betrachtet und behandelt werden, wie aus vorstehenden Beispielen zu ersehen ist; die verschiedene Behandlung des verminderten Septimen-Akkordes wird im zweitfolgenden Kapitel, bei der Ausweichung, berücksichtigt werden.

Viertes Kapitel.

Verwandte Harmonien.

§. 158.

So wie man die Tonarten, welche mehrere gemeinschaftliche Töne mit einander haben, verwandte Tonarten nennt [99]): so nennt man auch die Harmonien, die einen, zwei oder mehrere gemeinschaftliche Töne haben, verwandte Harmonien. Die verwandten Harmonien können jederzeit auf einander folgen, wenn sie nicht zu matt oder kraftlos werden, so daß dadurch vielleicht das gute Takttheil nicht genug hervorgehoben wird; welches vorzüglich in ernsten, feierlichen und würdevollen Stücken, wie z. B. in Choralen ꝛc. durch eine kräftige Harmonie hervorgehoben werden muß [100]). Kraftlos aber ist die Harmonienfolge, wenn entweder derselbe

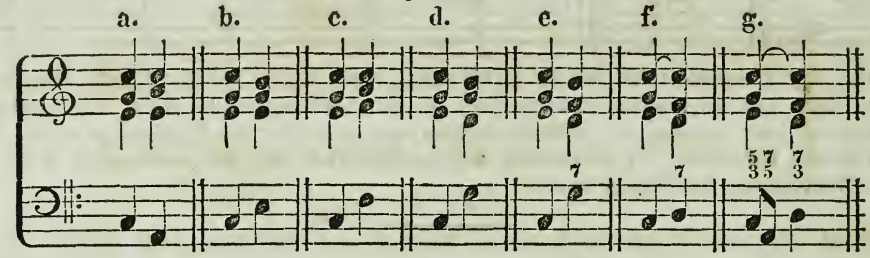
99) So sind z. B. die Tonarten G und F die verwandtesten von C, weil sie in ihren Tonleitern nur Einen Ton haben, der nicht in der Tonleiter C befindlich ist; die Tonleiter Ges hingegen hat nur den Ton F als gemeinschaftlichen Ton mit der Tonleiter C, folglich sind die Tonarten C und Ges am wenigsten mit einander verwandt.

100) Fängt jedoch ein Musikstück mit dem schlechten Takttheile und mit dem tonischen Akkorde (mit der Tonika) an: so muß auf dem darauf folgenden guten dieselbe Harmonie beibehalten werden, wenn durch eine neue Harmonie entweder die Tonart gestört, oder der Satz gezwungen erscheinen würde.

Akkord, der auf dem schlechten Takttheile statt fand, oder eine Verwechselung desselben, wieder auf das gute Takttheil genommen wird. So auch werden diejenigen Akkorde, welche zwei Töne mit dem vorhergehenden Akkorde gemein haben, auf dem guten Takttheile nicht kräftig genug hervortreten, und deßhalb muß man sie vom schlechten zum guten Takttheile zu vermeiden suchen; vom guten zum schlechten aber können sie statt finden, weil das schlechte nicht braucht hervorgehoben zu werden.

Verwandte Harmonien der Durtonart.

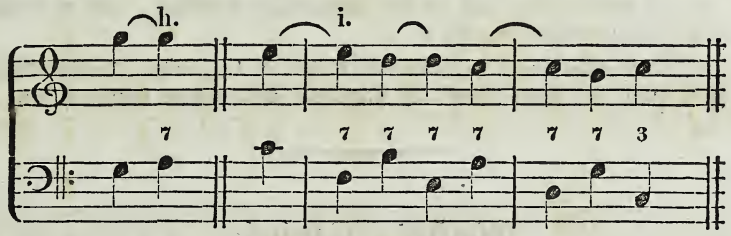
§. 159.



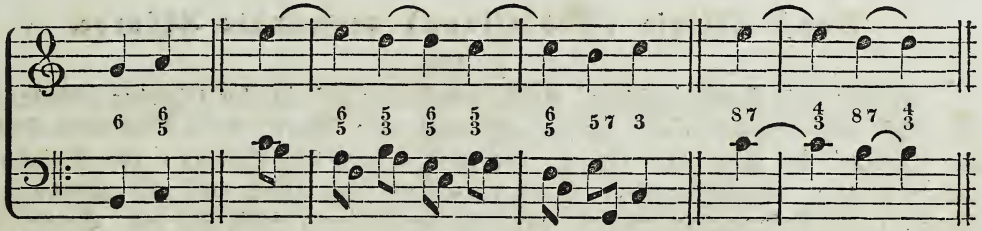
Die Unter- und Obermediante sind die verwandtesten Harmonien, weil sie zwei Töne mit einander gemein haben. Deßhalb sind sie aber auch kraftlose und matte Folgen, denn es tritt ja nur Ein neuer Ton hinzu. Bei a folgt nach der Tonika die Untermediante, welche mit jener zwei gemeinschaftliche Töne hat, C und E; der neue Ton, der hinzukommt, ist A. Bei b folgt nach der Tonika die Obermediante, welche ebenfalls mit jener zwei gemeinschaftliche Töne hat, E und G; der neue Ton, der hinzukommt, ist H. Da aber dieser Ton H, als nachschlagende Septime von C angesehen, und folglich die Harmonie der Obermediante als eine uneigentliche betrachtet werden kann, weil ihr die Tonika vorherging; da ferner diese Harmonie viel zu matt werden würde, wenn die vorhergegangene große Terz der Tonika, welche der schärfste Ton des Akkordes war, jetzt Grundton werden sollte: so sucht man diese Folge so wenig als möglich zu gebrauchen. — Bei c folgt auf die Tonika die Unterdominante, und bei d die Dominante, welche nur Einen gemeinschaftlichen Ton mit ihr haben. Sie haben also zwei neue Töne, und deßhalb sind sie auch kräftige Folgen. Solche Fortschreitungen wie bei c und d, die Quarten- und Quintenfolgen bilden, sind die vorzüglichsten, kräftigsten und allgemeinsten Folgen, worauf sich auch alle Harmonienfolgen, die wir haben, gründen. — Bei e treten, zu dem auf die Tonika folgenden Dominantenakkorde, drei neue Töne hinzu, und der gemeinschaftliche Ton ist G im Basse. — Bei f findet ebenfalls eine verwandte Folge statt: theils weil die Septime der Wechseldominante, als wesentliche Note dieses Akkordes, den Ton C mit der Tonika

gemein hat; theils weil auf derselben Soprannote, nach der Tonika, die Untermediante A, wie bei g gezeigt ist, nachschlagen kann, wodurch eine richtige und kräftige Fortschreitung, eine Quartenfolge entsteht.

Es können also auf die Tonika alle eigenthümlichen Dreiklangsharmonien folgen [101]). Diesen Dreiklangsharmonien kann man aber auch die leitereigene Septime beifügen: wenn entweder die Harmonie eine Sekunde steigt, wo alsdann die Oktave des Grundtons zur Septime wird, wie bei h; oder wenn der Baß eine Quinte ab- oder eine Quarte aufwärts schreitet, wie bei i, weil dann die Terz des vorhergehenden Grundtons zur Septime wird. Z. B.



Auch die Verwechselungen der Septimenakkorde können statt finden. Z. B.



Anmerk. Die Septime muß aber, wenn man sie anbringen will, nicht nur vorbereitet, sondern auch aufgelöset werden können.

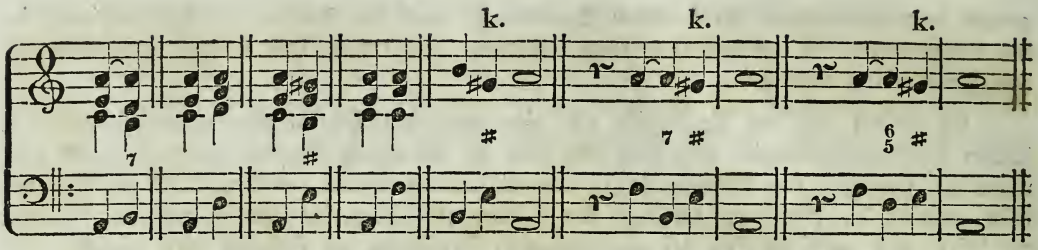
Verwandte Harmonien der Molltonart.

§. 160.

In den Molltonarten sind sämmtliche Akkorde, die darin vorkommen, mit der Tonika verwandt, denn sie haben alle einen oder zwei gemeinschaftliche Töne. Z. B.

---

101) Nur in der Durtonart kann auf die Tonika nicht der verminderte Dreiklang folgen; denn läßt man, z. B. in C dur, auf die Tonika die Grundharmonie der siebenten Stufe der Tonleiter folgen, so ist nicht H, sondern G Grundton, weil H als Subsemitonium modi erscheint.



Anmerk. 1. In den Molltonarten muß auf den verminderten Dreiklang, weil er so unvollkommen ist, jederzeit die Dominante folgen, wie bei k.

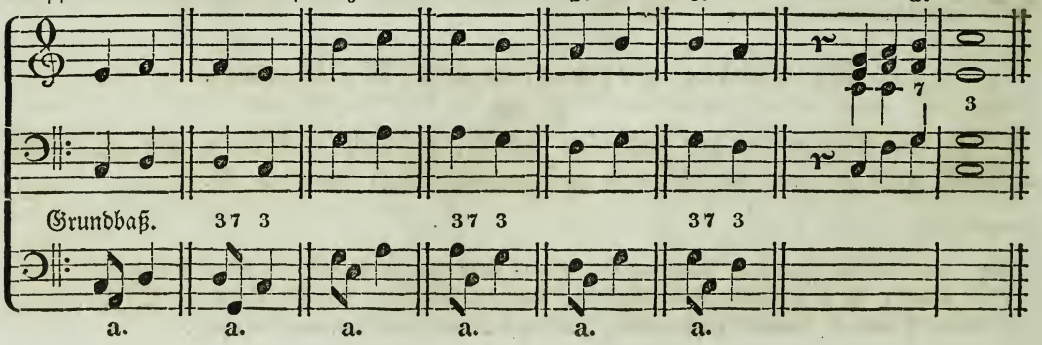
Anmerk. 2. Was die eigenthümlichen Harmonien hinsichtlich der übrigen Fortschreitungen betrifft, so kann die Folge dann statt finden, wenn die Harmonien mit einander verwandt sind.

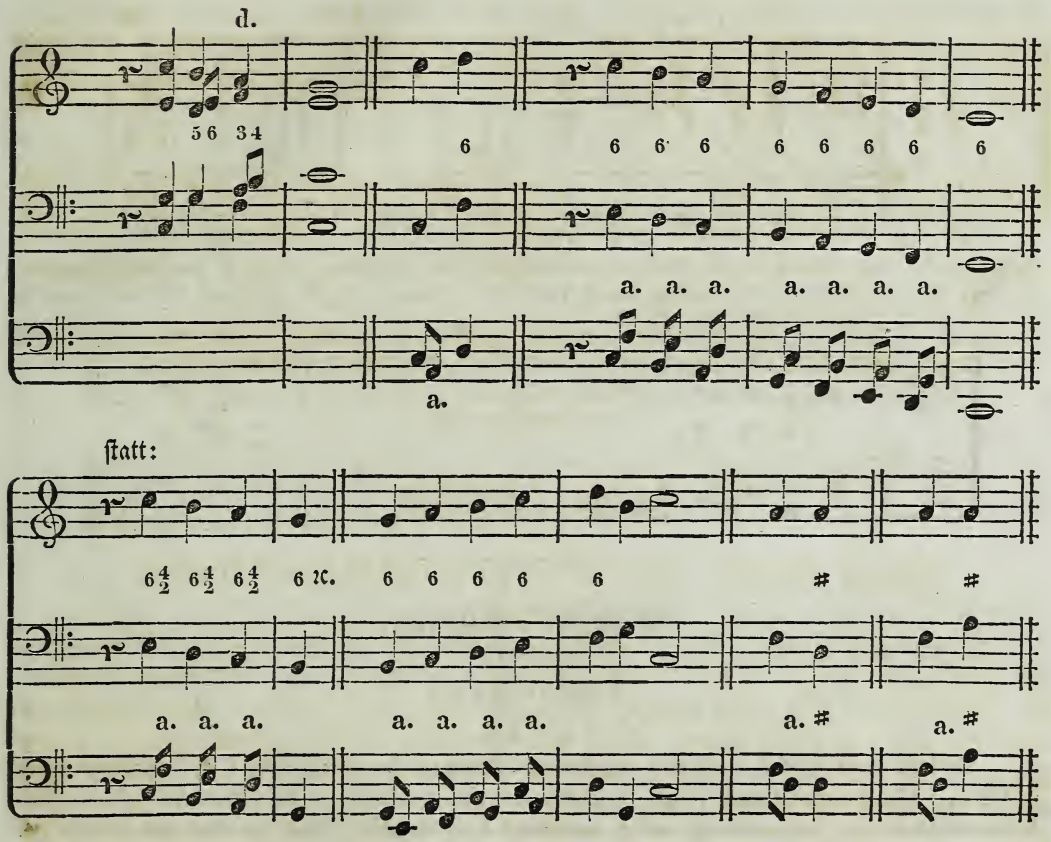
Fünftes Kapitel.

Durch Ellipse (Auslassung) verwandte Akkorde.

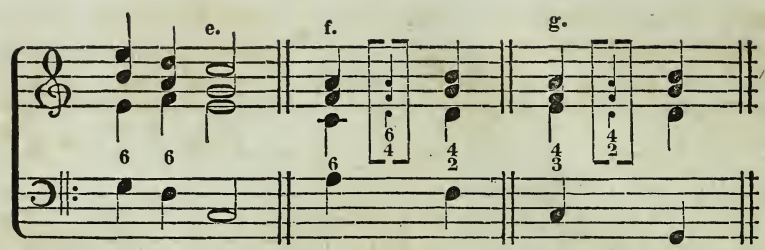
§. 161.

Es gibt auch Harmonienfolgen, wo die unmittelbar auf einander folgenden Akkorde unter sich selbst nicht verwandt sind: sondern erst durch einen Akkord, der auf der ersten Sopran- und Baßnote hätte statt finden können, und durch welchen eine Quarten- oder Quintenfolge entstanden wäre, verwandt werden. Durch den ausgelassenen Akkord muß aber nothwendig eine Quarten- oder Quintenfolge entstehen, wenn die Fortschreitung richtig sein soll. Solche, durch Ellipse verwandte Akkorde sind z. B.

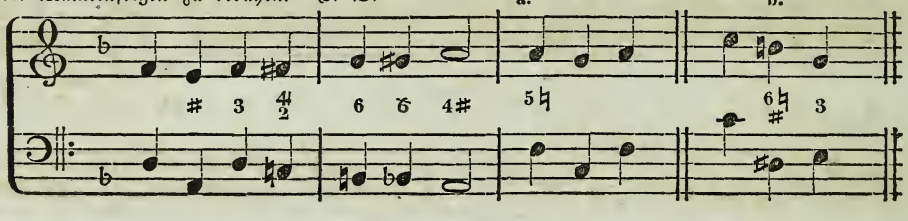




Anmerk. 1. Aber nur dann sind die Akkorde durch Ellipse verwandt, wenn auf dem ersten die Sopran- und Baßnote zugleich auch harmonische Töne der Ellipse sind. — Die nachschlagenden Achtel bei a zeigen die Grundtöne der ausgelassenen Akkorde an. — Die Grundharmonien bei b und c klingen, wegen der beiden auf einander folgenden großen Terzen in den äußern Stimmen, etwas hart, und deßhalb bringt man sie lieber in den Verwechselungen an; jedoch kann man sie in der Verbindung, wie bei d, ohne Bedenken gebrauchen. — Wenn Sextenakkorde stufenweise abwärts fortschreiten, so wird dadurch der Baß Dissonanz, welche aufgelöset werden muß; findet die Auflösung nicht statt wie bei e, so ist auch die Fortschreitung falsch. Eben so sind auch die Fortschreitungen bei f und g fehlerhaft; bei f: weil durch die Ellipse der Quartsextenakkord entsteht, und nach diesem der Baß nicht stufenweise fortschreitet; bei g: weil der Baß durch den Akkord der Ellipse — den Sekundquarten-Akkord — Dissonanz wird, und sich, als solche, nicht auflöst. Z. B.



Anmerk. 2. Findet zwischen zwei Akkorden ein Einschnitt statt wie bei a, oder tritt eine neue Dominante ein, welche ebenfalls einen Einschnitt bildet wie bei b: so braucht die Fortschreitung nicht auf Quarten- oder Quintenfolgen zu beruhen. Z. B.

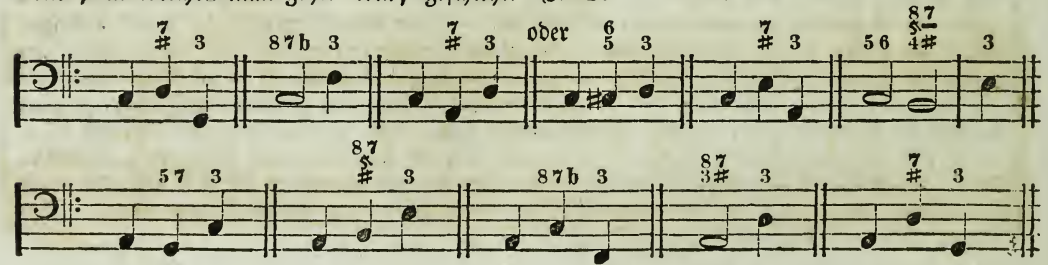


Sechstes Kapitel.

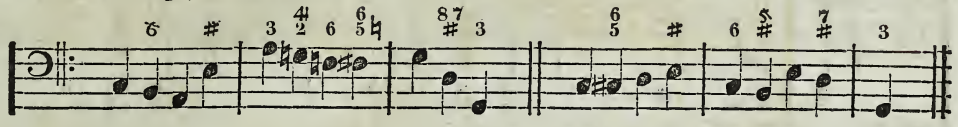
Ausweichung.

§. 162.

Verläßt man eine Tonart und ergreift eine andere: so geschieht eine Ausweichung (vide §. 148.). Die Ausweichungen finden entweder auf eine unmittelbare oder mittelbare Weise statt. Unmittelbar ist die Ausweichung, wenn man auf dem kürzesten Wege in eine der Tonika verwandte Tonart übergeht; welches gewöhnlich durch den Dominant-Sept-Akkord desjenigen Tones, in welchen man gehen will, geschieht. Z. B.

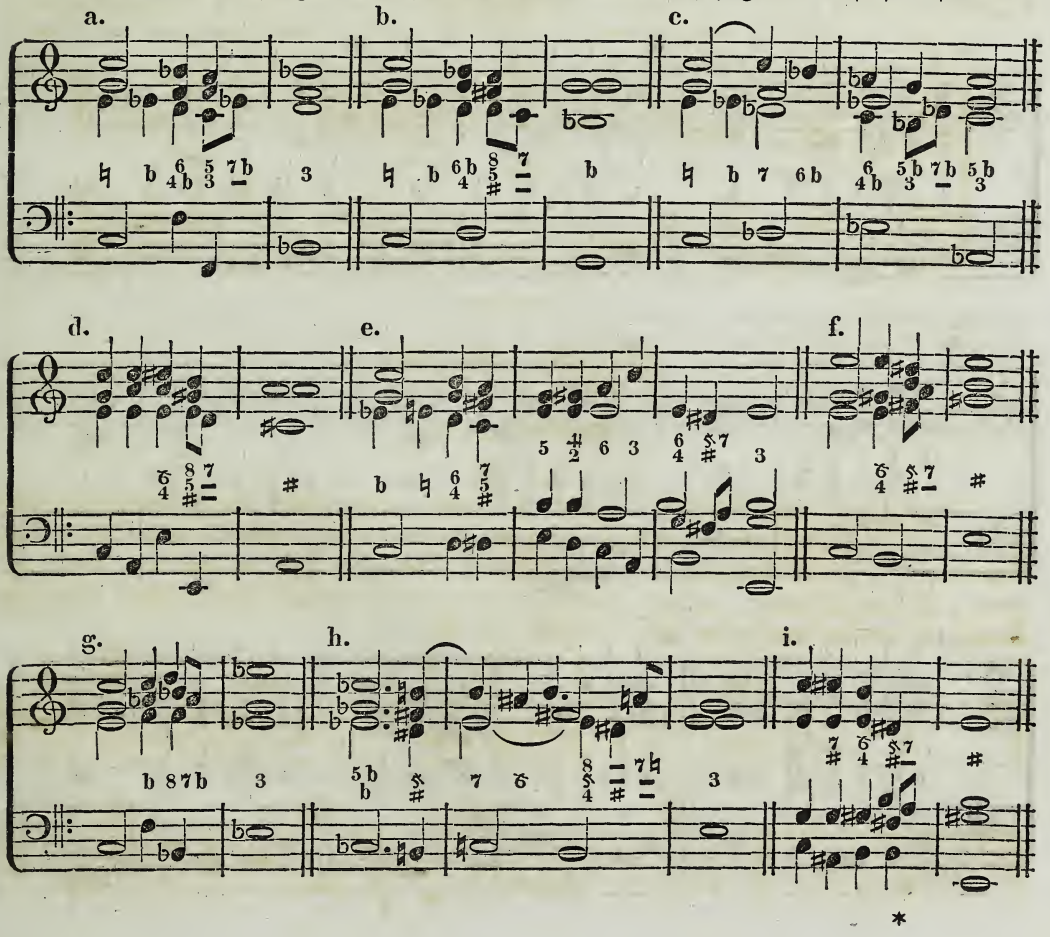


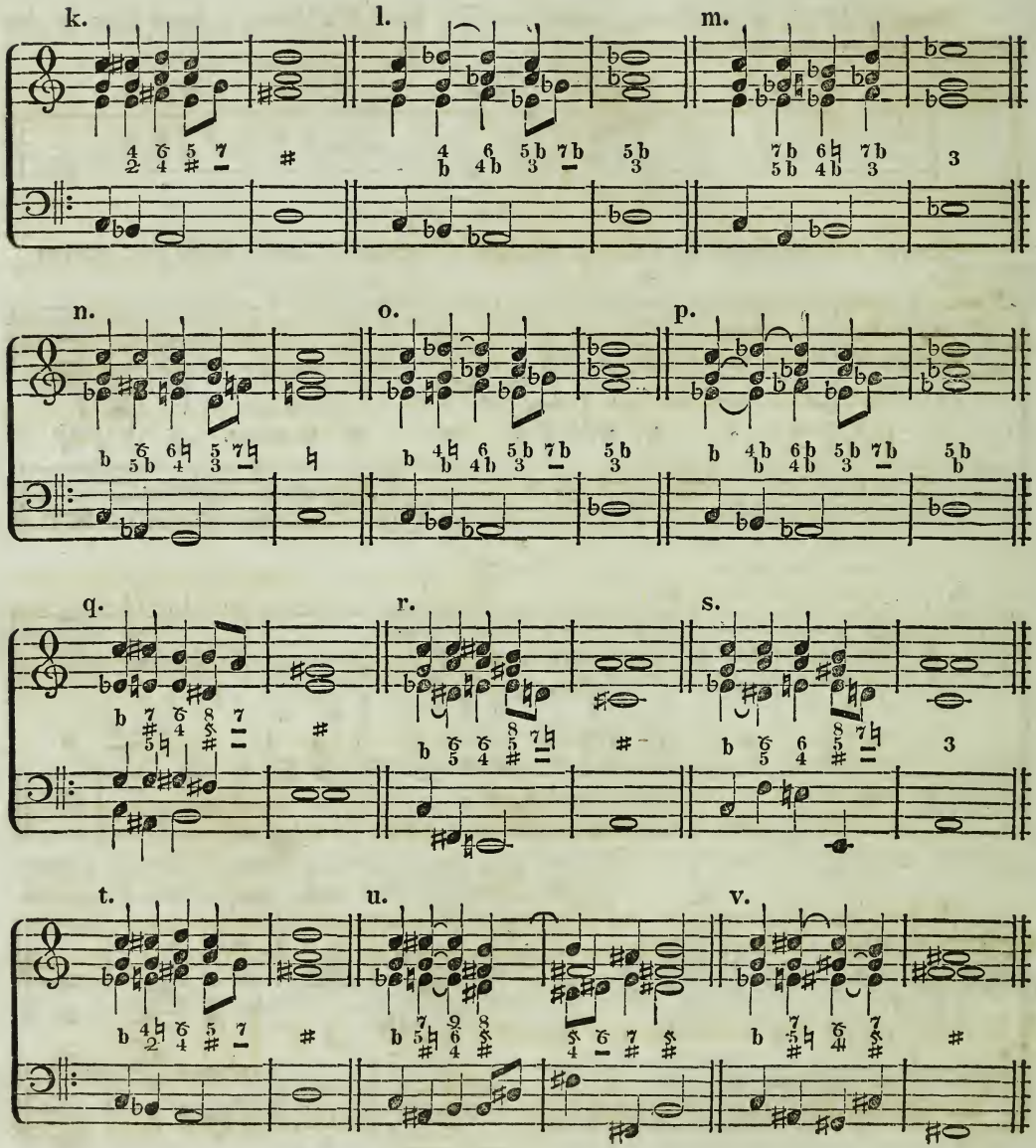
Mittelbar ist die Ausweichung, wenn man erst durch Berührung anderer Töne in eine verwandte Tonart übergeht. Z. B.

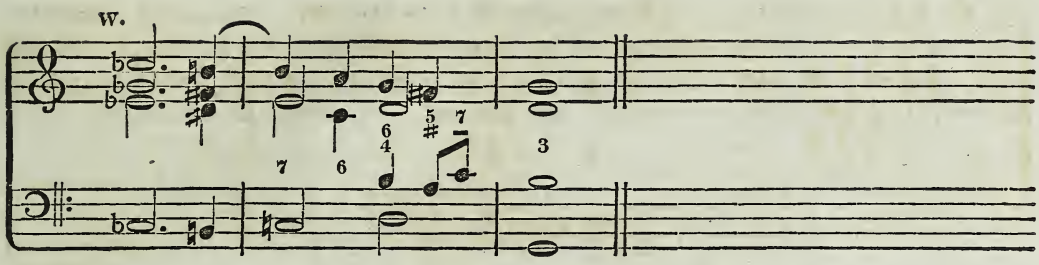


§. 163.

Schnelle Ausweichungen in entfernte Tonarten können auf folgende Weise statt finden:



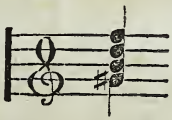

k.
l.
m.
n.
o.
p.
q.
r.
s.
t.
u.
v.

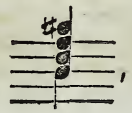


Anmerk. Beim schnellen Uebergehen in eine entfernte Tonart muß man die Töne, welche sich der Tonart, in die man ausweichen will, nähern, und wodurch man auf die neue Tonart aufmerksam macht, nicht zu spät fühlbar werden lassen, damit der Uebergang nicht hart klinge. Dies kann geschehen:

1) wenn man die Terz desjenigen Tones, von welchem aus der Uebergang statt findet, erhöhet oder erniedrigt, um sich auf diese Art der Tonart, in die man gehen will, zu nähern, wie bei a, b, c und e;
2) wenn man eine entfernte Dominante oder eine andere Harmonie wählt, die einen oder zwei gemeinschaftliche Töne mit der Tonika hat; oder sich des Quartsexten-Akkordes vor derselben bedient, und die Sexte darin erhöht, wie bei k, f und p;
3) wenn man erst den mit der Tonika verwandten Mollakkord vorausgehen, und den Durakkord desselben Tones nachfolgen, doch aber die Erhöhung in derselben Stimme vor sich gehen läßt, wie im zweiten und dritten Viertel bei d;
4) wenn man sich eines verminderten Septimenakkordes oder dessen Verwechselungen, oder des Quintsexten-Akkordes mit der übermäßigen Sexte bedient, wie bei i, k, l, m, n, o, q, r, s, t, u und v;
5) wenn man die Tonika, von welcher die Ausweichung statt finden soll, länger liegen läßt und dann als eine Dominante annimmt wie bei g;
6) wenn man die Tonika enharmonisch verwechselt, und dann als Dominante der neuen Tonart, in welche die Ausweichuug geschehen soll, betrachtet wie bei h und w.

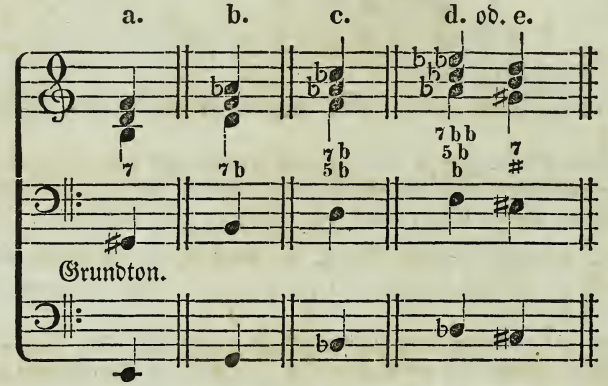
§. 164.

Die schnellsten Ausweichungen entstehen durch die enharmonische Verwechselung des verminderten Septimen-Akkordes. Stellt man die Töne dieses Akkordes terzenweise über einander, so ist jeder Ton von dem andern um eine kleine Terz entfernt. Z. B.  .

Versetzt man diese Töne auf folgende Art:  , so bilden sie zwei kleine Terzen

und eine übermäßige Sekunde. Die übermäßige Sekunde aber gibt, enharmonisch verwechselt, eine kleine Terz. Lassen wir nun diese enharmonische Verwechselung statt finden: so wird dadurch, man mag von einem Tone ausgehen, von welchem man nur wolle, immer wieder ein verminderter Septimen-Akkord entstehen, der aber auf einer andern Grundharmonie beruht.

Z. B.



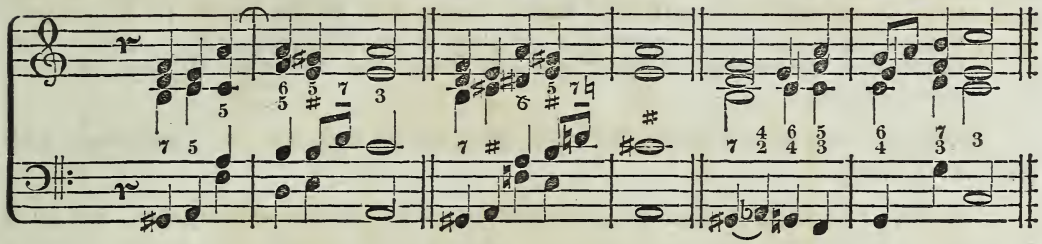
Durch die enharmonische Verwechselung des verminderten Septimen-Akkords bei a, haben wir aus denselben Tonklängen vier verschiedene verminderte Septimen-Akkorde mit vier verschiedenen Grundtönen erhalten. Bei a ist E Grundton; bei b ist Gis enharmonisch in As verwandelt worden, und wir haben dadurch G zum Grundtone bekommen; bei c ist H enharmonisch in Ces verwechselt, wodurch B Grundton geworden ist; bei d ist D enharmonisch in Eses verwechselt, und dieser Akkord hat Des zum Grundtone; bei e, wo sämmtliche Töne des vorhergehenden Akkordes enharmonisch verwechselt sind, ist Cis statt Des Grundton. Da aber der verminderte Septimen-Akkord nach §. 96. aus dem Dominant-Sept-Nonen-Akkorde entstanden ist, so bilden diese vier Septimen-Akkorde auch vier verschiedene Dominanten, durch welche man auf folgende Art, von Einem Tone ausgehend, wenigstens mit zweien Akkorden in vier Dur- und Molltonarten übergehen kann [102]). Z. B.

---

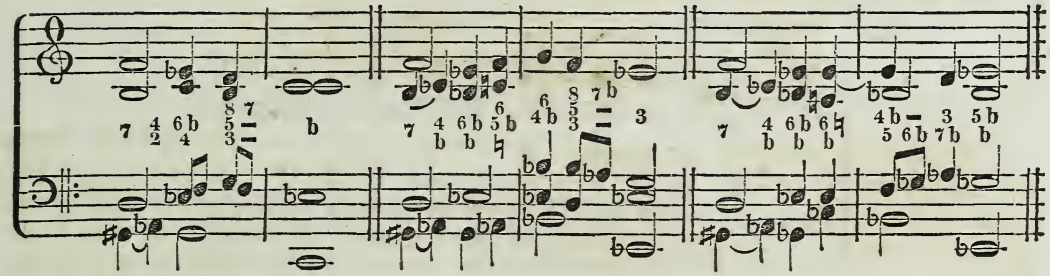
102) Der verminderte Septimen-Akkord ist zwar blos die Dominante der Molltonart; modulirt man aber in einer Durtonart, so kann man die verminderte Septime nach §. 98. als eine zufällig erniedrigte Septime annehmen, und folglich diesen Akkord auch als einen Dominanten-Akkord der Durtonart ansehen.

(Von A dur oder A moll ausgehend, denn der Akkord E dur ist die Dominante von beiden.)

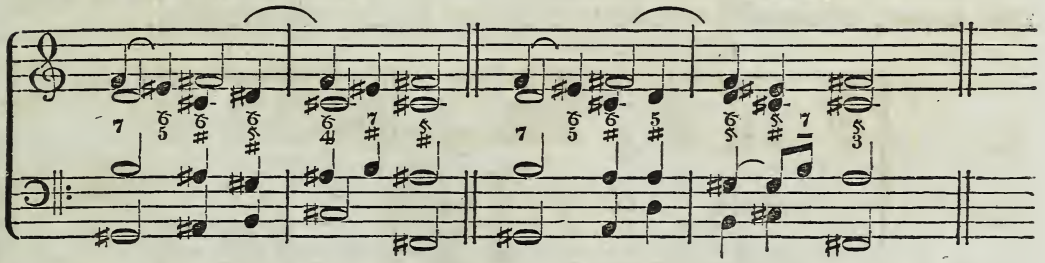
Von A — in oder nach A moll. Von A — in A dur. Von A — in C dur.



Von A — in C moll. Von A — in Es dur. Von A — in Es moll.



Von A — in Fis dur. Von A — in Fis moll.

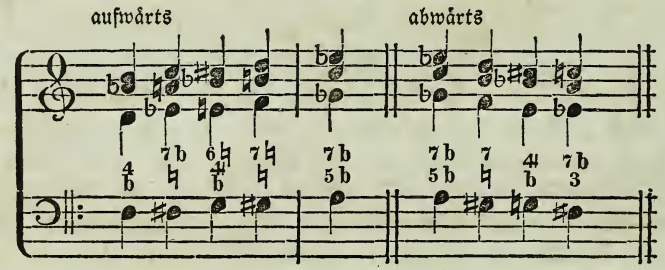


Anmerk. Bei diesen Uebergängen fängt ein jeder Satz mit der Dominante E an; welche entweder, wie in den beiden ersten Beispielen, Dominante von A bleibt, oder in den darauf folgenden, durch die enharmonische Verwechselung, gleich wieder Dominante einer andern Tonart wird, worauf unmittelbar die Tonika folgen kann. Es findet daher in allen diesen Beispielen mit dem zweiten Akkorde der Uebergang nach einer jeden Tonika schon statt, und die noch nachfolgenden Akkorde sind blos

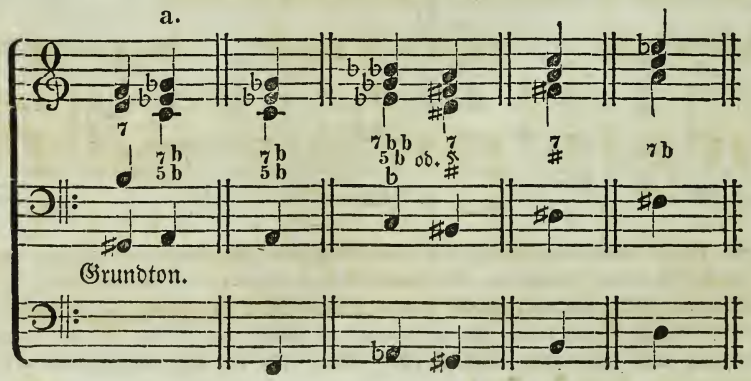
deßhalb hinzugefügt: um die Tonart, in welche der Uebergang geschehen war, noch durch einen Schluß genauer zu bestimmen. So ist z. B. in den Uebergängen nach Es der erste Akkord die Dominante E; aber durch die enharmonische Verwechselung des zweiten Akkordes, wo alle Tonklänge geblieben sind, ist die Grundharmonie B, also die Dominante von Es entstanden, weßhalb nun auch der Uebergang nach Es sogleich erfolgen konnte. Auf ähnliche Art sind, durch die enharmonische Verwechselung, die andern Dominanten in diesen und in den nachfolgenden Sätzen entstanden; und deßhalb konnte auch der Uebergang nach einer jeden Tonart, von welcher man die Dominante hatte, sogleich erfolgen.

Will man aber in alle zwölf Dur- und Molltonarten übergehen, so braucht man auch zwölf Dominanten.

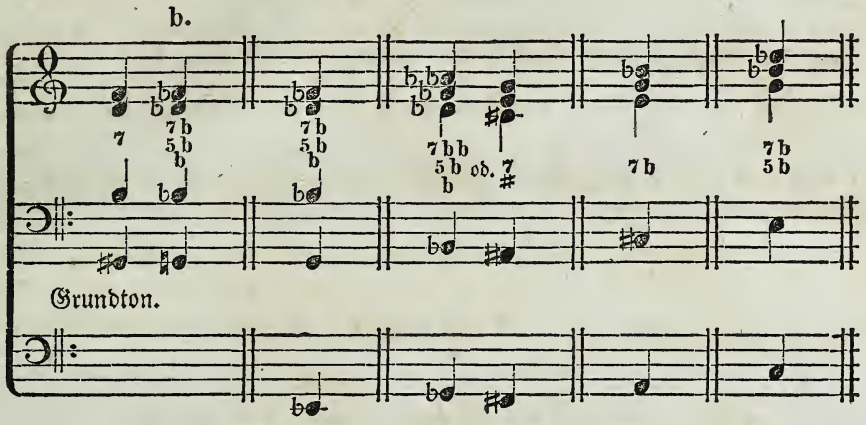
Nach §. 127. ist es aber erlaubt „die Auflösung der Dissonanz zu übergehen, und gleich einen andern dissonirenden Akkord zu nehmen" sobald nämlich die Auflösung auf der folgenden Soprannote statt finden kann. Es können daher folgende chromatische Harmonienfortschreitungen auf- und abwärts statt finden:



Wenn wir nun den verminderten Septimen-Akkord, welcher wie bei a auf die Dominante E folgt, enharmonisch verwechseln, so entstehen folgende Grundharmonien:



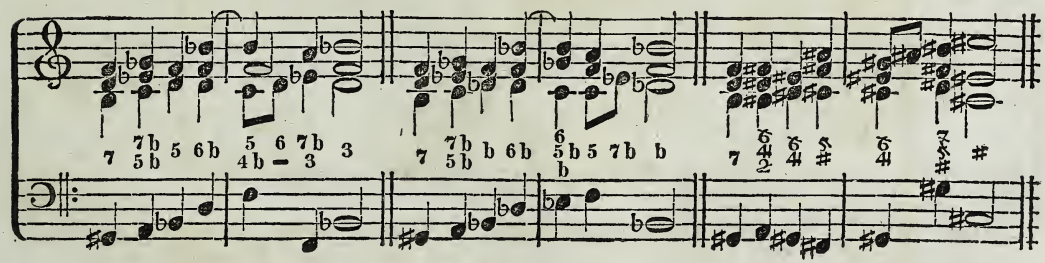
Durch die enharmonische Verwechselung des verminderten Septimen-Akkordes, welcher, wie bei b, auf die Dominante E folgt, entstehen diese Grundharmonien:



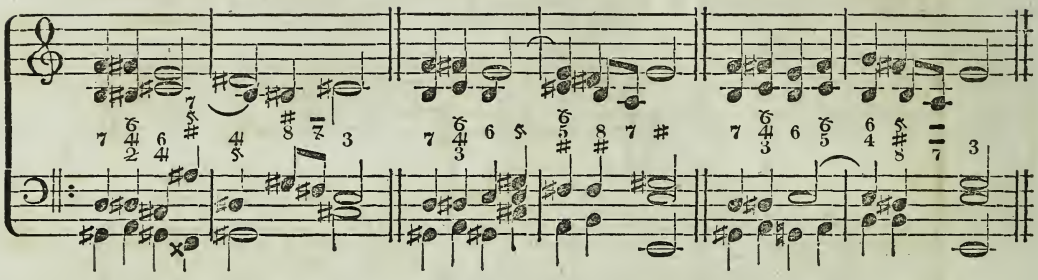
Soll nun ein schneller Uebergang statt finden, und die Dominante E ist nicht die Dominante derjenigen Tonart, in welche man übergehen will: so nimmt man entweder eine chromatische Harmonienfolge aufwärts wie bei a, oder abwärts wie bei b. Von diesen verminderten Septimen-Akkorden, welche auf die Dominante E folgen, wie bei a und b, gibt wieder ein jeder mit den enharmonischen Verwechselungen vier neue Dominanten. Auf diese Weise hätte man nun alle 12 Dominanten bekommen, vermittelst welcher man auf folgende Art in alle 24 Tonarten übergehen kann:

a) Durch die chromatische Harmonienfolge aufwärts:

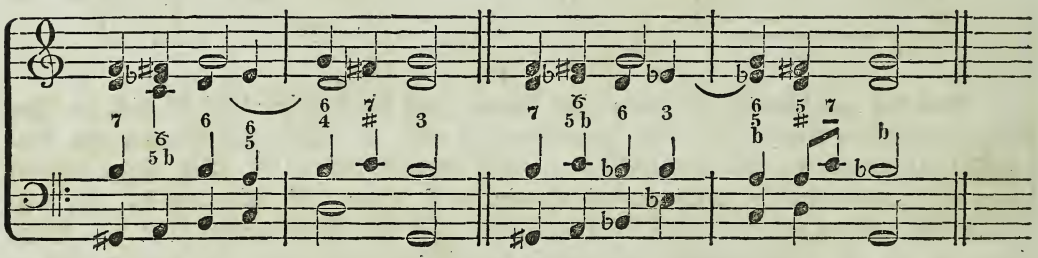
Von A — in B dur. Von A — in B moll. Von A — in Cis dur.



Von A — in Cis moll. Von A — in E dur. Von A — in E moll.

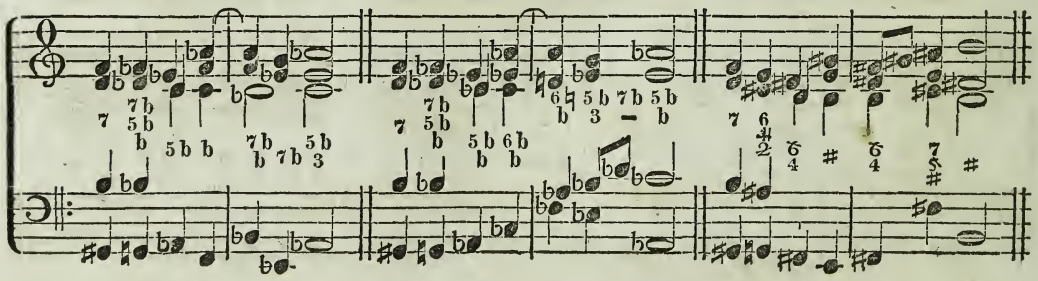


Von A — in G dur. Von A — in G moll.

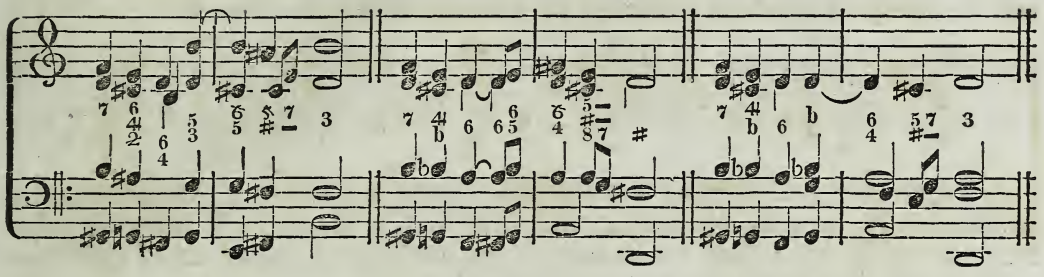


b) Durch die chromatische Harmonienfolge abwärts:

Von A — in As dur. Von A — in As moll. Von A — in H dur.

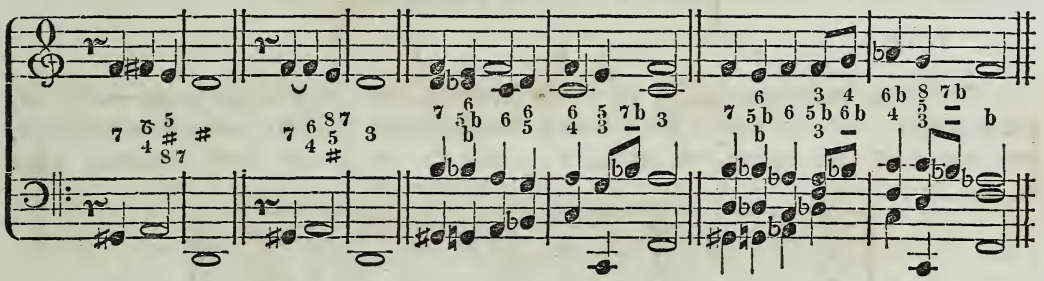


Von A — in H moll. Von A — in D dur. Von A — in D moll.



Kürzer Kürzer

von A — in Ddur. von A — in D moll. Von A — in F dur. Von A — in F moll.



Anmerk. 1. Es ist noch nöthig zu bemerken: daß die enharmonischen Verwechselungen auf dem Papiere nicht jederzeit statt zu finden brauchen.

Anmerk. 2. So wie hier die Uebergänge von der Dominante **E** ausgehend nach allen 24 Tonarten gezeigt sind, eben so kann man auch auf ähnliche Art von einer jeden andern Dominante ausgehen und in alle 24 Tonarten moduliren. Anfängern ist es sehr zu empfehlen, ähnliche Uebungen (von einer andern Dominante ausgehend) recht fleißig vorzunehmen.

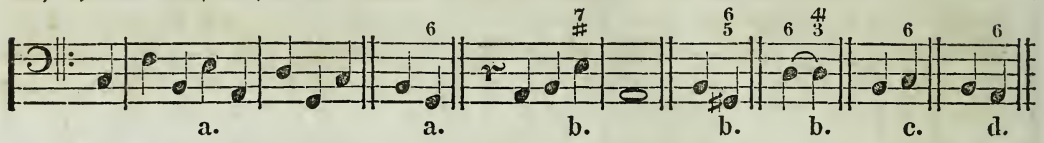
Siebentes Kapitel.

Vermischte Fortschreitungen.

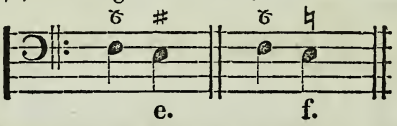
§. 165.

Der verminderte Dreiklang kann nur fortschreiten: 1) entweder eine Quarte aufwärts, und zwar bei den Durtonarten in den Mollgrundakkord oder in dessen Verwechselung wie bei a, bei

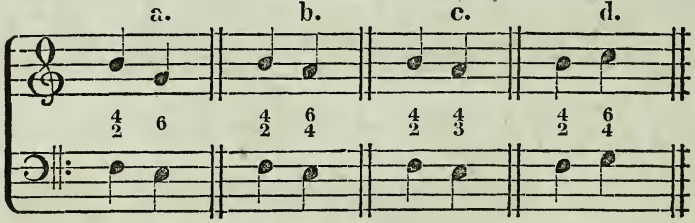
den Molltonarten aber in den Durgrundakkord oder in dessen Verwechselungen wie bei b; oder auch 2) eine Stufe auf- oder abwärts in die Sextenakkorde wie bei c und d:



Der übermäßige Sextenakkord muß sich, seiner großen Schärfe wegen, jederzeit nach Dur auflösen wie bei e; sollte die Auflösung nach Moll erfolgen wie bei f: so würde das Gehör durch den allzugroßen Abstand (wenn man nämlich auf einen so scharfen Akkord gleich einen weichen folgen lassen wollte) sehr beleidigt werden. Z. B.

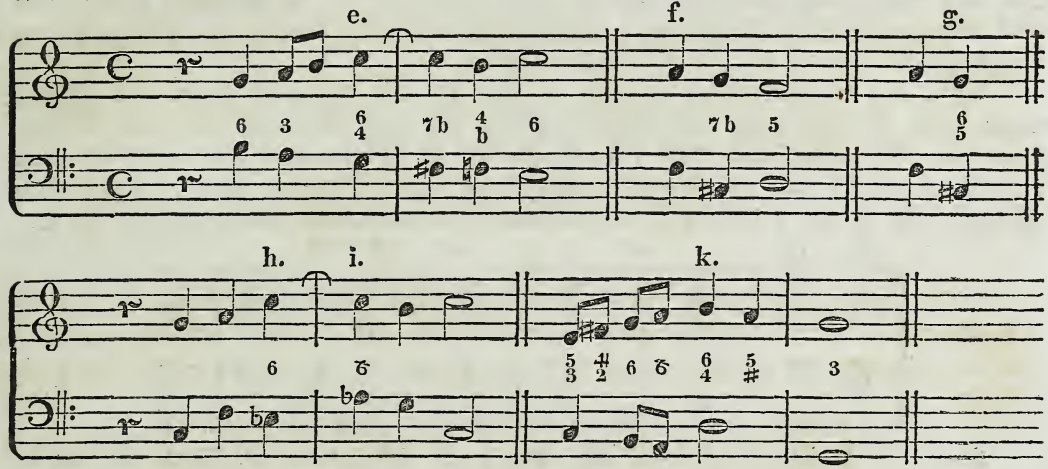


Im Hauptseptimenakkord und in dessen Verwechselungen muß die Dissonanz richtig aufgelöst werden, und der Leitton einen halben Ton aufwärts schreiten; geschieht nicht Beides, oder nur Eins, wie nachfolgend bei a, b, c und d: so ist auch die Fortschreitung falsch. Z. B.

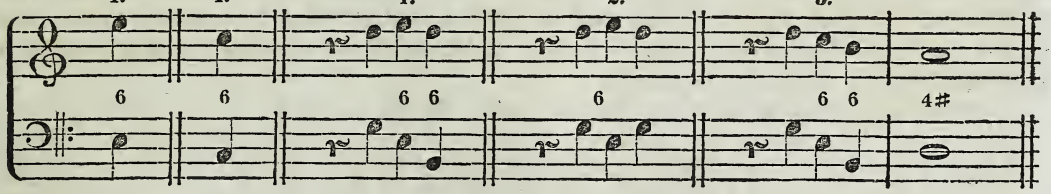


Im unächten Quartsextenakkorde, wie bei e, ist der Baß Dissonanz, welcher eine Stufe abwärts schreiten muß; denn von diesem Akkorde ist nicht die Quinte, sondern die Septime abwärts Grundton: weil das G im Basse nicht anders, denn als durchgehende Note angesehen werden kann. Bei f bildet der Tenor mit dem Basse keine Relation; indem das Cis im Basse nur zufällig erhöht ist, und statt desselben C stehen, oder auch dieses erst eintreten, und Cis nachschlagen könnte. Bei g hingegen ist die Fortschreitung nicht so gut; denn hier kann nicht C statt Cis stehen, weil sonst die Verwechselung eines Nebenseptimenakkordes frei einträte. Findet jedoch auf dem vorhergehenden Akkorde ein Einschnitt statt, so kann auch diese Folge angewendet werden. — Bei h streitet das Es im Basse ebenfalls nicht gegen die Modulation von C dur; indem das Es, wegen der bessern melodischen Fortschreitung nach As, blos zufällig erniedrigt worden ist. — Die zufällige Erniedrigung der Sexte, wie bei i, streitet

nie gegen die Modulation der Durtonart, und kann nach Belieben angewendet werden. — Noch ist zu bemerken „daß dieser Akkord nicht der übermäßige Sextenakkord ist, der nur in den Molltonarten vorkommen kann": denn hier ist der Baß blos zufällig erniedrigt, und die Sexte zufällig erhöht, und es findet hier die D moll-Harmonie statt. — Der Quartsextenakkord bei k ist falsch: denn so kann er weder als zufälliger, noch als wesentlicher vorkommen (siehe §. 81 und 82.). Z. B.



Bilden die beiden äußern Stimmen die Terz des Grundtones wie bei 1: so darf man einen Satz weder damit anfangen noch schließen, weil auf diese Art der Akkord ganz kraftlos klingt. So auch wird die Harmonienfolge kraftlos, wenn der Baß nach einem Sextenakkord in einen andern sprungweise fortschreitet, und in der Oberstimme des ersten die Oktave liegt, wie bei 1; folgt hingegen ein Dreiklang darauf, oder der Grundton des ersten Sextenakkordes liegt in der Oberstimme, wie bei 2 und 3, so ist die Folge gut. Z. B.



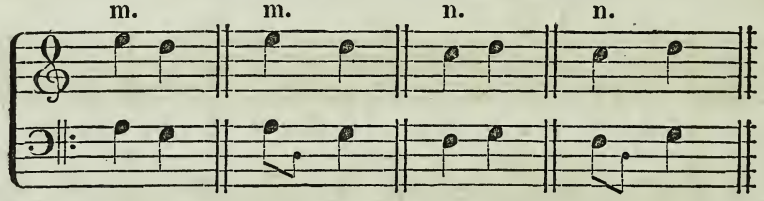
Anmerk. Mehrere Bemerkungen, wie z. B. „daß der Leitton, wenn die vorhergehenden Harmonien in Vierteln fortschritten, auch nicht länger als ein Viertel liegen bleiben darf, wenn er nicht langweilig erscheinen soll" ꝛc., werden bei den verschiedenen Bässen über eine Melodie beigefügt werden.

Fehlerhafte Oktaven- und Quintenfortschreitungen.

§. 166.

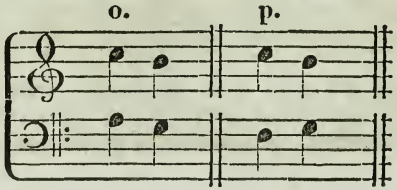
Eine selbstständige Stimme stellt in ihrer Tonfolge einen eigenthümlichen Gesang dar, und vermeidet jede gleiche Fortschreitung einer andern Stimme im Einklange oder in der Oktave; und deßhalb sind auch die Oktavenfortschreitungen einer Stimme mit einer andern verboten. Soll aber eine Melodie mehr hervorgehoben werden, so kann man sie durch zwei Stimmen im Einklange oder in der Oktave vortragen lassen; auch können alle Stimmen, wenn der Gesang recht kräftig hervortreten soll, im Einklange erscheinen.

Außer den Mediantenfortschreitungen gründen sich alle Harmonienfolgen, die Akkorde mögen unter sich selbst oder durch Ellipse verwandt sein, auf Quarten- und Quintenfolgen. Kann nun eine solche Folge unter den mit einander in Verbindung stehenden Akkorden nicht statt finden, so ist auch die Harmonienfortschreitung falsch. Es sind daher die Quintenfortschreitungen bei m und n fehlerhaft, weil sie falsche Harmonienfortschreitungen bilden. Z. B.



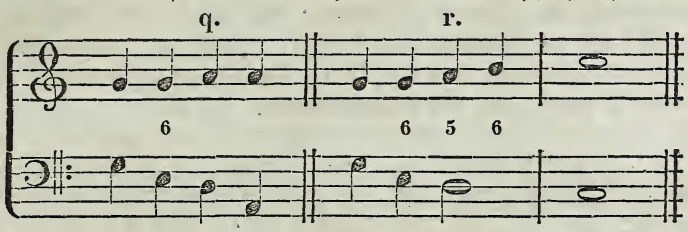
Diese Akkorde sind weder unter sich, noch durch Ellipse verwandt. Unter sich sind sie nicht verwandt, weil sie keinen gemeinschaftlichen Ton mit einander haben; durch Ellipse sind sie aber auch nicht verwandt: denn, um eine Quartenfolge zu bekommen, müßte auf der Soprannote E bei m die D-Harmonie nachschlagen können, wie die kleine Note zeigt. Das E ist aber kein harmonischer Ton von D, mithin kann auch die D-Harmonie nicht nachschlagen. Bei n könnte zwar die D-Harmonie nachschlagen, wie die kleine Note zeigt. Durch dieses nachschlagende D wird aber die Soprannote Dissonanz, welche als solche eine Stufe abwärts schreiten müßte. Die Quintenfortschreitungen bei m sind also nicht deßhalb fehlerhaft, weil sie Quintenfortschreitungen bilden; sondern weil die Akkorde nicht mit einander verwandt sind, und sie also falsche Harmonienfortschreitungen bilden; die Quintenfortschreitungen bei n sind fehlerhaft, weil sich die Dissonanz nicht auflöst.

Setzen wir andere Töne in den Sopran, wie z. B. bei o und p:

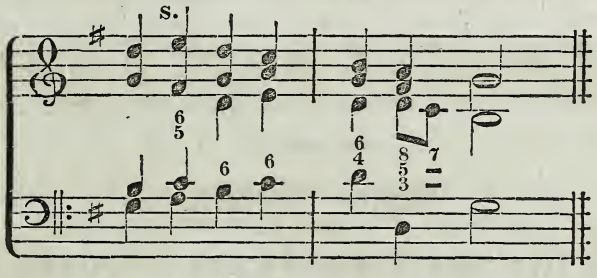


so kann sowohl auf die A=, als auch auf die F=Harmonie, die G=Harmonie folgen, weil bei o die Akkorde durch Ellipse verwandt sind, und bei p sich die Dissonanz richtig auflöst.

Auch Quinten, welche nicht auf dem Papiere stehen, sondern blos vom Gehöre empfunden werden, (weil der Grundton hörbar ist) wie z. B. bei q, müssen vermieden werden; bildet hingegen der Grundton diese Quinten nicht wie bei r [103]), so ist der Satz richtig. Z. B.

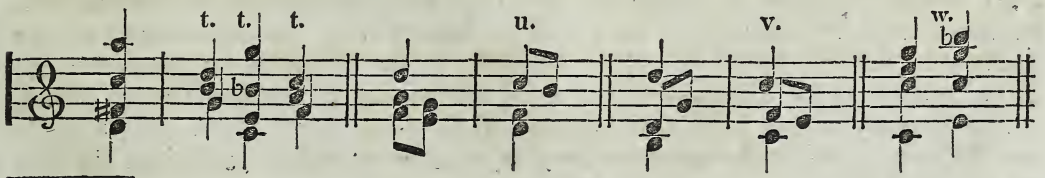


Bilden die Quintenfortschreitungen keine falschen Harmonienfolgen, so sind sie auch nicht fehlerhaft. Z. B.



Sopran und Baß, die beiden äußern Stimmen, die am meisten hervorstechen, bilden bei s reine Quintenfortschreitungen, die aber, weil die Harmonien G und D mit einander verwandt sind, ohne Bedenken gesetzt werden können.

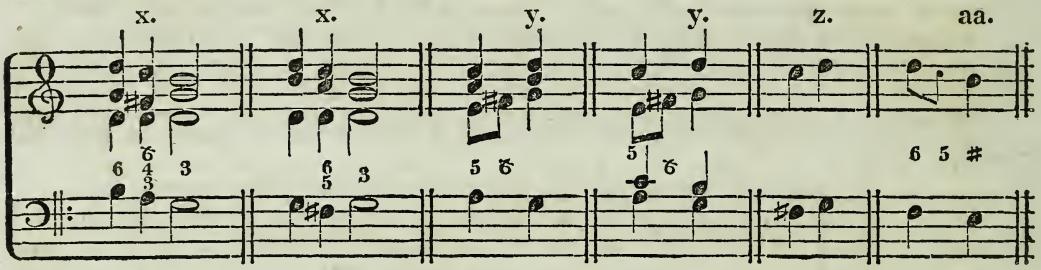
Im freien Style können mehrere Quinten nach einander in der Gegenbewegung vorkommen, sobald die Harmonien verwandt sind wie bei t. Auch Quinten, von welchen eine als Durchgangs= oder Wechselnote erscheint, wie bei u und v, sind in schneller Bewegung erlaubt. Ferner sind auch solche Quinten wie bei w nicht fehlerhaft, weil sie einerlei Harmonie bilden. Z. B.



[103]) Bei q ist D Grundton; bei r aber G, denn die Quinte ist Vorhalt vor der Sexte.

Auf eine reine Quinte kann abwärts schreitend eine verminderte folgen, wenn jene auf der Tonika, und diese auf der Dominante statt findet, wie bei x; umgekehrt kann man sie nur in den obern Stimmen wie bei y, keinesweges aber in den äußern Stimmen wie bei z vorkommen lassen: weil auf letztere Art der Grundton zu sehr hervortritt, als daß man die unaufgelöste Dissonanz nicht empfinden sollte.

Auch verdeckte Quinten können vorkommen; nur müssen solche wie bei aa vermieden werden, weil sie nicht nur wie Grundquinten klingen, sondern auch welche bilden: indem man das C im Soprane als Hauptnote, und das D als Vorhalt ansehen kann, wodurch die Grundharmonien F und E unmittelbar auf einander folgen. Z. B.



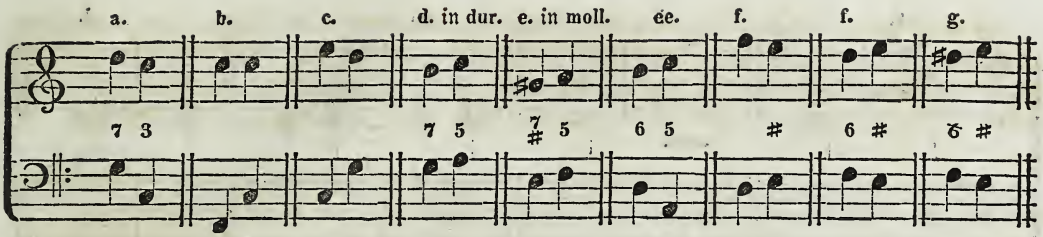
Achtes Kapitel.

Schlüsse oder Cadenzen und Orgelpunkt.

§. 167.

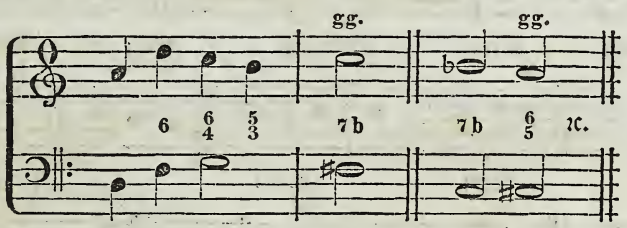
Ein Schluß ist entweder vollkommen oder unvollkommen. Vollkommen ist er, wenn man mit ihm nicht nur einen Theil des Stückes von dem andern Theile unterscheiden, sondern auch das Stück völlig enden kann; unvollkommen hingegen ist er, wenn man mit ihm zwar einen Theil des Stückes von dem andern unterscheiden, das Stück aber doch nicht völlig schließen kann.

Es gibt fünferlei Schlüsse: 1) der authentische oder Hauptschluß (die vollkommene Cadenz) von der Dominante zur Tonika wie bei a; 2) der plagalische oder Seitenschluß, von der Unterdominante zur Tonika wie bei b; 3) der halbe Schluß, (die halbe Cadenz) von der Tonika zur Dominante wie bei c; 4) der Trugschluß, vom Grundtone der Dominante eine Stufe aufwärts in die Untermediante wie bei d und e; und 5) der unvollkommne Schluß, von der Wechseldominante in die Dominante wie bei f. Dieser Schluß kommt meistens nur in den Molltonarten und im strengen Style vor; in der freien Schreibart erhöht man die Sexte wie bei g. Z. B.

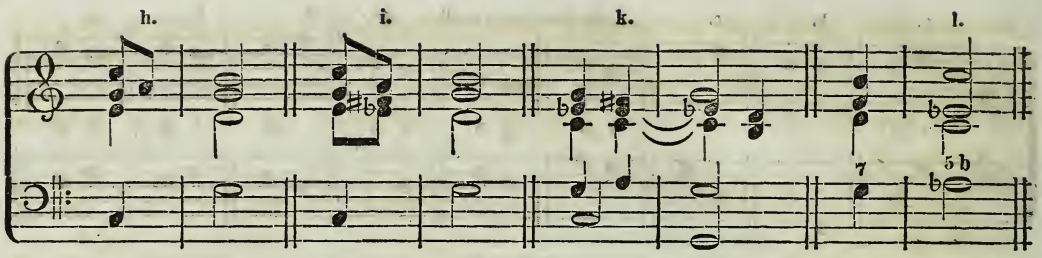


Anmerk. 1. Der vollkommenste und kräftigste Schluß ist der authentische, daher kann man mit ihm die ganzen Tonstücke oder Haupttheile derselben endigen. — Der plagalische oder plagialische (vom Griechischen πλάγος oder πλαγιάζω) kommt seltener, und meistens nur in ernsten Tonstücken, oder als Verlängerung eines Schlusses vor, wie §. 147. Anm. 2. gezeigt worden ist. — Die halbe Cadenz beschließt in der harmonischen Fortschreitung eine ganze Periode. — Der vierte Schluß bei d und e wird Trugschluß genannt: weil er den Zuhörer triegt, indem man von der Dominante, nachdem Alles zum Schlusse vorbereitet ist, nicht in die Tonika, sondern in die Mediante geht. Er kann jedoch nur dann angewendet werden, wenn der Hauptschluß auf derselben Soprannote hätte statt finden können. Oft schreitet man auch vom Sextenakkorde, in welchem die Sexte Leitton ist, in den Trugschluß, wie bei ee. — Die unvollkommene Cadenz beschließt ebenfalls eine ganze Periode. — Diese Schlüsse können, wenn man ein anderes Intervall in den Sopran oder Baß legt, auf vielerlei Weise verändert werden; wodurch das Gefühl der Ruhe, die sie verschaffen, mehr oder weniger geschwächt wird.

Anmerk. 2. Soll der Schluß ganz vermieden werden, so wendet man eine Cadenzvermeidung an, wie z. B. bei gg.

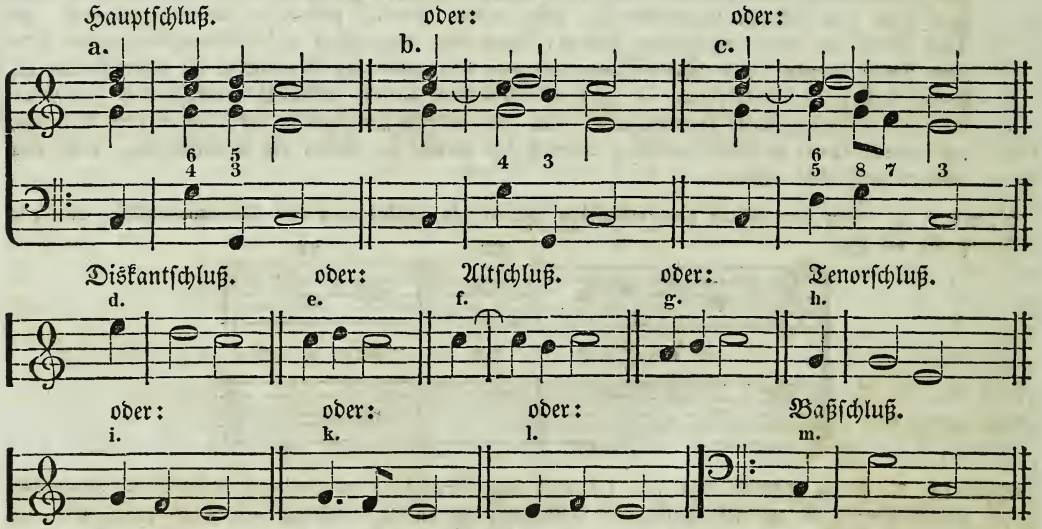


Anmerk. 3. Beim Schlusse fügt man bisweilen dem Dreiklange des vorletzten Akkordes die Sexte bei, und betrachtet sie als eine wesentliche Dissonanz, die in der Auflösung eine Stufe aufwärts in die Terz des folgenden Grundtones schreitet wie bei h; auch noch andere Dissonanzen setzt man hinzu, wie bei i und k. — In den Durtonarten schreitet der Baß beim Trugschlusse einen ganzen Ton aufwärts und in den Molltonarten einen halben; wie oben bei d und e gezeigt worden ist. Jedoch kommen Fälle vor, wo man beim Trugschlusse der Durtonarten den Baß nur einen halben Ton aufwärts schreiten läßt wie bei l. Dieser Schluß wird der falsche Trugschluß genannt; welcher nur in den Durtonarten vorkommen, und blos dann angebracht werden kann, wenn man schnell in eine entfernte Tonart übergehen, und einige Takte darin moduliren will.



§. 168.

Da aber beim Hauptschluß eine jede der vier Stimmen von den andern ihrer Natur nach merklich abweicht, und der Gesang und die Schlußfälle jeder derselben ihren bestimmten, eigenthümlichen Charakter haben: so ist es nöthig, hier zugleich auch die Stimmenschlüsse, d. h. den Diskant-, Alt-, Tenor- und Baßschluß mit anzuführen. Z. B.



In diesem Schlusse ist das Eigenthümliche des Diskantgesanges stufenweise Fortschreitung, und zwar von der Terz der Tonika zur Sekunde, und von dieser zur Prime, oder blos von der Sekunde zur Prime, wie bei d und e; das Eigenthümliche des Altgesanges ist halbtonweise Fortschreitung — von der Oktave zur großen Septime, zum Leittone, und von diesem wieder zur Oktave, oder blos von der Septime zur Oktave, wie bei f und g; das Eigenthümliche des Tenorgesanges ist terzenweise Fortschreitung — von der Quinte zur Terz der Tonika, wie bei h. Da man jedoch bei einer solchen Fortschreitung die dazwischen liegende Se-

kunde durchgehen lassen kann, so kommt der Tenorschluß oft auch so vor, wie bei i, k und l. Bei l wird die Quarte, um die Tonart genau zu bestimmen, am besten mit der Dominante beharmonirt. — Das Eigenthümliche des Baßgesanges ist die Fortschreitung einer Quinte ab-, oder einer Quarte aufwärts, und zwar vom Grundtone der Dominante zum Grundtone der Tonika.

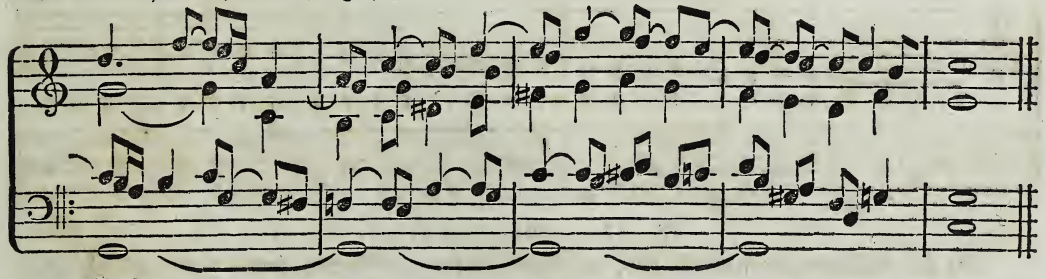
Anmerk. 1. Die Stimmenschlüsse begleitet man, wenn der Schluß recht kräftig hervortreten soll, am besten mit dem Quartsexten- und dem darauffolgenden Dominanten-Akkord, wie bei a; oder mit der Quarte, als Vorhalt vor der Terz, wie bei b; oder mit der Wechseldominante und dem darauffolgenden Dominantenakkord, wie bei c. Die Quinte des Tenor- und Baßschlusses, wenigstens die des schlechten Takttheiles, muß nothwendig mit der Dominante beharmonirt werden; damit das darauffolgende gute Takttheil kräftig hervorgehoben, und der Schluß nicht kraftlos werde. (Siehe B. II. §. 182.)

Anmerk. 2. Eine Hauptstimme begnügt sich aber nicht immer mit dem Eigenthümlichen ihres Gesanges, sondern sie vereinigt meistens das Charakteristische jeder der vier Stimmen.

Orgelpunkt.

§. 169.

Um den Schluß in den Hauptton noch aufzuhalten, und das Ende des Tonstücks recht fühlbar zu machen, läßt man in der gebundenen Schreibart oft den Grundton der Dominante in der Baßstimme [104]) mehrere Takte hindurch liegen; während man in den andern Stimmen entweder einen Theil des Hauptsatzes verkürzt vorträgt, oder sonst eine Figur durch die Verwebung verschiedener Akkorde durchführt. Da bei diesen Sätzen die Orgel gewöhnlich den Ton aushält, und gewissermaßen einen Ruhepunkt hat, während die andern Stimmen sich fortbewegen: so nennt man einen solchen Satz „einen Orgelpunkt." Bei dergleichen Sätzen können nicht nur alle der Tonika eigenthümlichen Harmonien, sondern auch deren Dominanten angewendet werden; doch müssen die Akkorde, von welchen viele nicht zum liegenden Baßtone gehören — indem der Baß blos als aushaltender und fortklingender Ton betrachtet wird — einen natürlichen Zusammenhang haben. Z. B.



104) Auch in den Oberstimmen kann er angebracht werden.

*

Anmerk. Beim Orgelpunkte muß der letzte Akkord vor dem eintretenden Schlusse jederzeit die Dominante sein. — Der Orgelpunkt, den man auch eine anhaltende Cadenz nennt, wird bisweilen beim Hauptschlusse auf dem Schlußtone im Basse, oder auch in der Oktave im Soprane, noch einige Takte fortgesetzt; wie z. B. in den vier letzten Takten Seite 118. — Auch nennt man einen jeden, mitten im Verfolge der Periode vorkommenden Satz, bei welchem der Grundton der Dominante oder der Tonika, in der man eben modulirt, einige Takte liegen bleibt, während sich die andern Stimmen in verschiedenen abwechselnden Akkorden fortbewegen „einen Orgelpunkt".

Neuntes Kapitel.

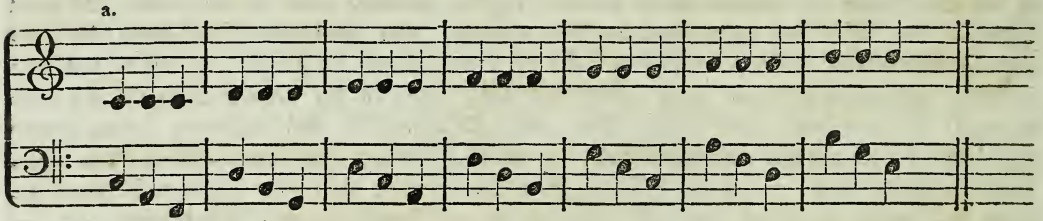
Begleitung der Tonleiter mit leitereigenen Grundharmonien.

§. 170. Durtonart.

Da im Dreiklange die 3, 5 oder 8, so wie im Septimenakkorde die 3, 5, 7 oder 8, also ein jedes harmonische Intervall in die Oberstimme zu liegen kommen kann: so kann man auch einen jeden Ton der Durtonleiter mit drei verschiedenen leitereigenen Dreiklangsharmonien und vier verschiedenen leitereigenen Septimenakkorden begleiten, wie bei a und b. Z. B.

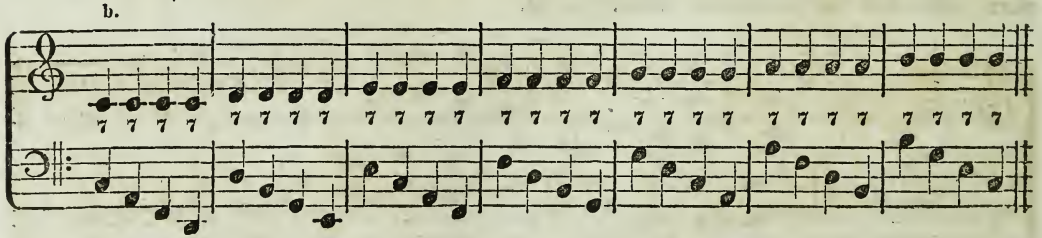
Dreiklangsharmonien.

a.



Septimenakkorde.

b.

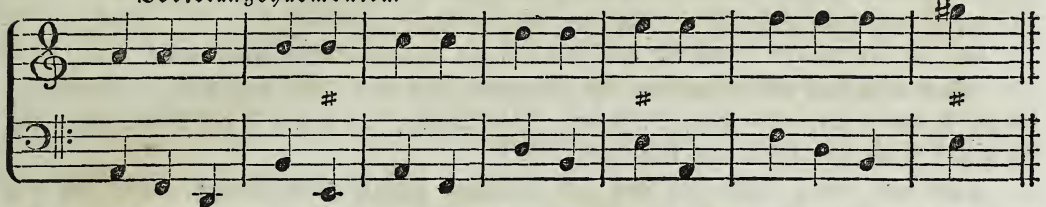


§. 171. Molltonart.

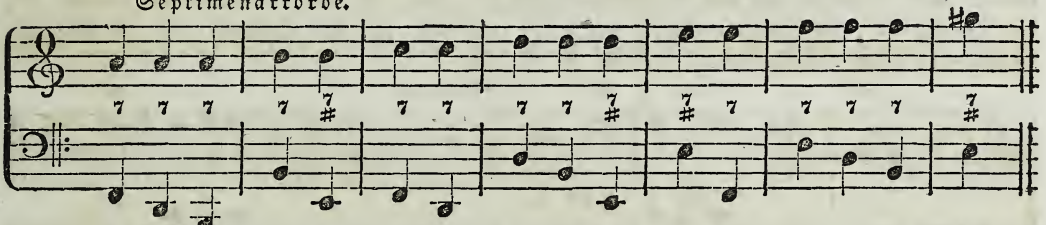
Da die Molltonarten nach §. 154. an eigenthümlichen Akkorden ärmer sind, als die Durtonarten: so können die Töne der Molltonleiter auch nicht mit so vielen leitereigenen Dreiklangs-

harmonien und Septimenakkorden begleitet werden, als die der Durtonleiter. Die leitereigenen Akkorde, mit welchen die Töne der Molltonleiter begleitet werden können, sind daher nur:

Dreiklangsharmonien.



Septimenakkorde.



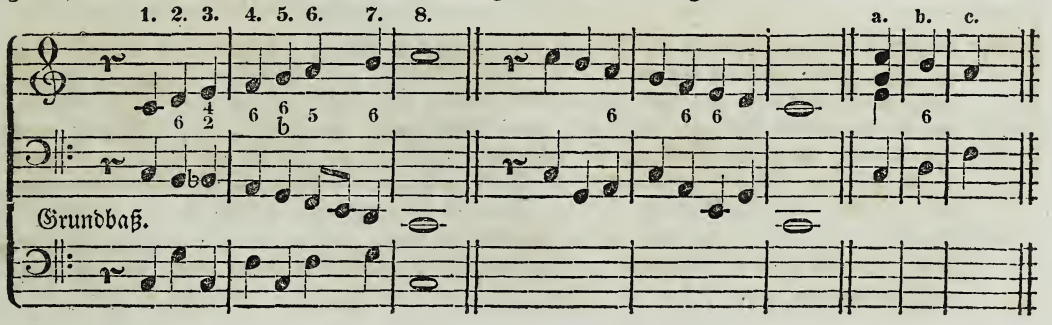
Anmerk. 1. Statt der Dreiklänge und Septimenakkorde kann man sich auch ihrer Verwechselungen bedienen; was aber die Septimenakkorde und ihre Verwechselungen betrifft, so ist dabei wohl zu beachten: daß sie nur dann angewendet werden dürfen, wenn die darin vorkommenden Dissonanzen richtig vorbereitet und aufgelöset werden können.

Anmerk. 2. Die Sexte der Tonleiter kann außerdem auch — vorzüglich in den Molltonarten — mit der Dominante begleitet werden, siehe §. 95 und 173.

Begleitung der Tonleiter mit leitereigenen Akkorden.

§. 172.

Betrachten wir die Tonleiter als eine für sich bestehende Melodie: so kann sie auf folgende, oder auf eine ähnliche Art mit leitereigenen Akkorden begleitet werden. Z. B.

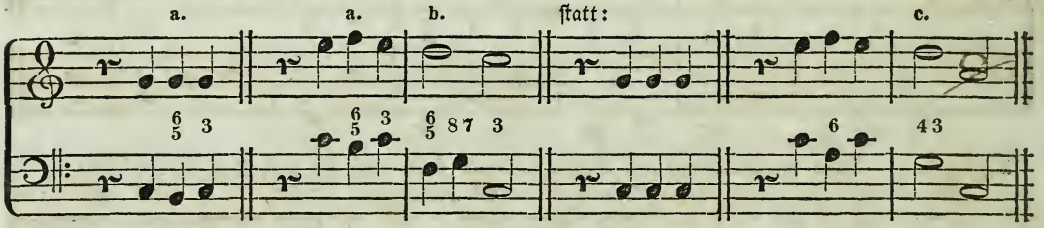


Aus diesem Beispiele kann man sehen „daß die Intervalle der Tonleiter, wenn sie mit leitereigenen Akkorden begleitet werden, gewöhnlich folgende Behandlung erfordern":

Die Prime, Terz, Quinte und Oktave der Tonleiter werden mit der Tonika,
die Sekunde und Septime der Tonleiter mit der Dominante,
und die Quarte und Sexte der Tonleiter mit der Unterdominante beharmonirt.

Diese natürliche Beharmonirung der Intervalle zeigt auch schon ihre Uebereinanderstellung bei a, b und c an, wo die 1, 3, 5 und 8 die Tonika, die 2 und 7 die Dominante, und die 4 und 6 die Unterdominante bezeichnen [105]).

Doch muß man, theils um das gute Takttheil gehörig hervorzuheben, theils um dem Ganzen mehr Abwechselung und Mannichfaltigkeit zu geben, oft auf die Quinte und Quarte [106]) der Tonleiter die Dominante nehmen wie bei a; so wie auf die Sekunde erst die Wechseldominante, dann die Dominante wie bei b. Z. B.



Anmerk. Soll auf die Sekunde der Tonleiter, wenn sie eine halbe Note ist, gleich die Dominante genommen werden, wie bei c: so muß die Quarte erst als Vorhalt der Terz erscheinen; weil sonst die Terz, welche hier Leitton, und am Werthe noch einmal so lang ist, als die vorhergehenden Noten, als halbe Note sehr langweilig werden würde.

§. 173.

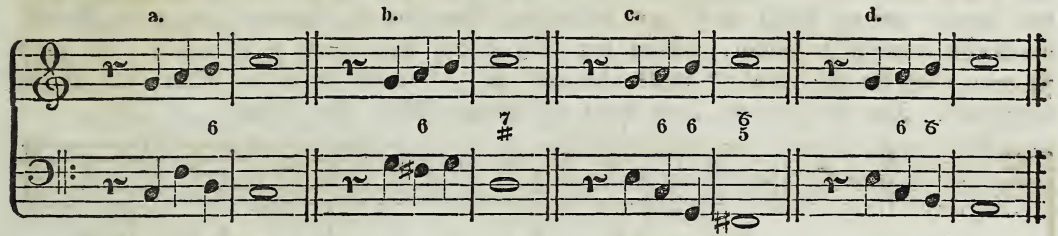
Es kommen aber auch oft Fälle vor, wo die Töne der Melodie nicht nur Einer, sondern mehrern Tonleitern eigen sind; man muß deßhalb, wenn man über eine Melodie verschiedene

---

105) Will man auf mehrere Arten eine Melodie mit leitereigenen Akkorden begleiten (oder mehrere Bässe auf eine gegebene Melodie verfertigen), so benutzt man dann auch die andern leitereigenen Harmonien, wie §. 170. und 171. gezeigt worden ist; Dieses muß jedoch auf eine solche Weise geschehen, daß die Harmonien des guten Takttheils immer kräftig genug hervortreten. Wenn übrigens durch die Melodie, durch den Rhythmus und dessen Einschnitte ꝛc. schon die guten Takttheile hinlänglich hervortreten — wie es vorzüglich sehr oft im freien Style zu geschehen pflegt — so braucht man dann dieselben nicht immer durch eine neue Harmonie hervorzuheben. (Siehe B. IV. §. 363.)

106) Die Quarte kann aber nur dann mit der Dominante begleitet werden, wenn sie abwärts schreitet; weil sie, wenn man die Dominante zu ihrer Begleitung nimmt, Dissonanz wird, und als solche abwärts schreiten muß.

Bässe machen will, vorzüglich darauf sehen „welchen Leitern die darin vorkommenden Töne wohl noch eigen sein könnten". Dabei ist aber noch sehr zu berücksichtigen „daß, um die Modulation irgend einer Tonart bestimmt zu bezeichnen, die Töne nicht nur leitereigene sein müssen, sondern der letzte Ton auch ein harmonischer der Tonika oder der Dominante sein muß: damit einer der fünf Schlüsse angewendet, und durch den Schluß auch die Tonart selbst gehörig bezeichnet werden könne." Es kann daher ein Satz nur mit der Tonika oder mit der Dominante schließen. Und so können die Töne G, A, H, C, in vier verschiedenen Tonarten behandelt werden; denn sie sind den Tonleitern C dur, G dur, E moll und A moll (nach der äolischen Tonleiter) eigen. Z. B.



Anmerk. 1. Der Satz bei a modulirt in C dur, der bei b in G dur, der bei c in E moll und der bei d in A moll. Den Tönen der Tonleiter sind (regelrecht nach §. 172.) zur Begleitung gegeben worden:

1) bei a, der Quinte und Oktave die Tonika, der Sexte die Unterdominante und der Septime die Dominante;
2) bei b, der Oktave und Terz die Tonika, und der Sekunde und Quarte die Dominante;
3) bei c, der Terz und Quinte die Tonika, der Quarte die Unterdominante und der Sexte die Dominante. Dieser Satz modulirt in E moll. Die Sexte dieser Tonleiter c — die Schlußnote — ist aber die None des Dominantakkordes; und daher kann sie auch so begleitet werden, wie es hier geschehen ist. Und
4) bei d, der Septime und Sekunde die Dominante, und der Oktave und Terz die Tonika.

Anmerk. 2. Bei der Beharmonirung einer Melodie hat man daher zu sehen:

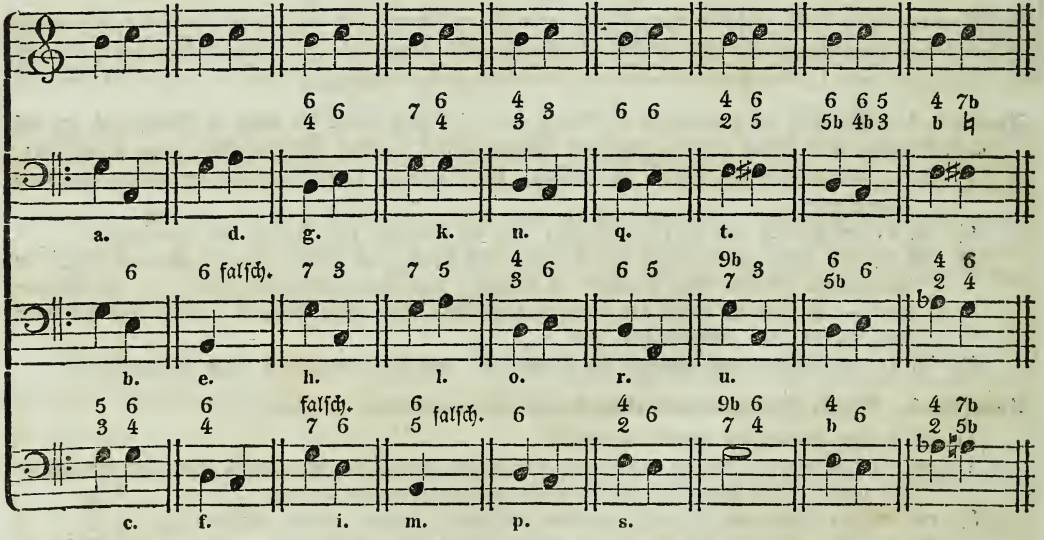
1) In welcher Tonart die Melodie modulirt;
2) auf die Schlußnote, welche nothwendig ein harmonischer Ton der Tonika oder der Dominante sein muß, damit Einer der fünf Schlüsse angebracht werden könne;
3) mit welchen Harmonien die vorkommenden Intervalle begleitet werden müssen;
4) auf die Verwandtschaft der Harmonien selbst; diese müssen nothwendig — wenn kein Einschnitt statt findet — unter sich selbst, oder durch Ellipse verwandte sein; und endlich
5) auf die richtige Fortschreitung der Stimmen selbst.

Zehntes Kapitel.

Gegebene Melodien mit verschiedenen Bässen begleitet.

§. 174.

Wenn aber die Töne G, A, H, C — wie so eben gezeigt ist — in vier verschiedenen Tonarten behandelt werden können: so kann man auch die beiden letztern (H und C) in denselben Tonarten behandeln. Wir wollen daher zur ersten Uebung diese beiden Töne wählen, und darauf mehrere Bässe in C dur verfertigen. Um aber alle Verwechselungen der Grundharmonien benutzen zu können, müssen wir diese beiden Töne theils so betrachten „als wenn sie einen Satz für sich bildeten" theils aber auch so „als wenn sie in der Mitte eines Satzes vorkämen". Ihre Behandlung kann daher auf folgende Weise statt finden:

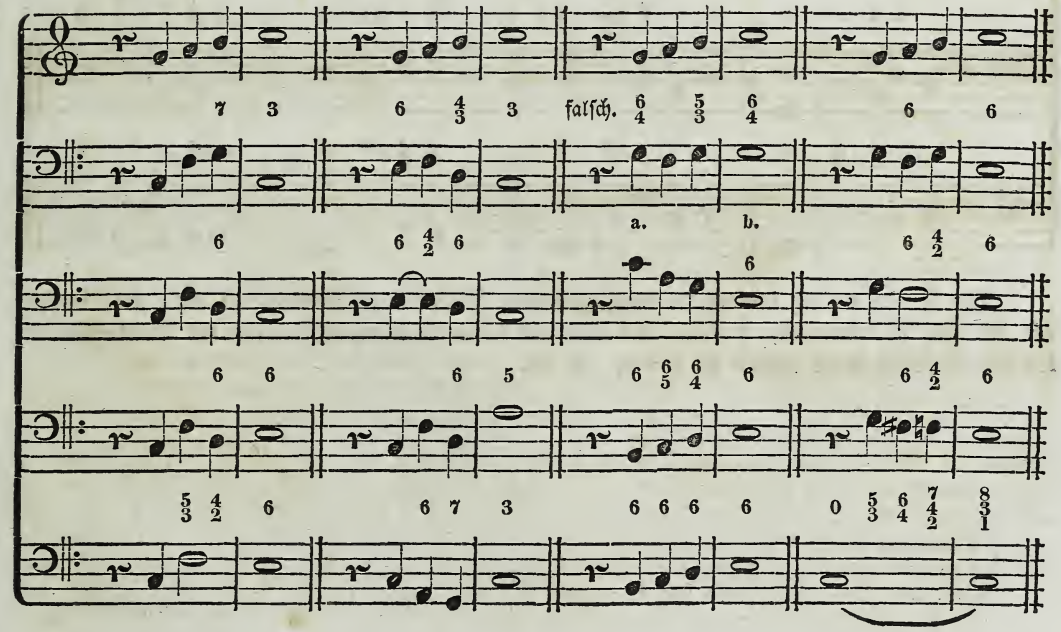


Anmerk. So wie hier diese beiden Töne in C dur behandelt sind: so auch müssen sie zur Uebung auf ähnliche Art in G dur, A moll und E moll behandelt werden. — In C dur sind diese Töne auf folgende Art mit verschiedenen Bässen begleitet worden: Bei a sind, zur Begleitung der Septime und Oktave der Tonleiter, die Grundtöne der Dominante und Tonika genommen werden; bei b findet die erste, und bei c die zweite Verwechselung des Dreiklanges statt; bei d ist der Trugschluß angewendet worden. Nun folgen die Verwechselungen der Dominante; von welchen aber die erste wie bei e, nicht statt finden kann, weil durch sie der Leitton doppelt erscheinen würde. Es kann daher

nur die zweite Verwechselung angewendet werden, wie bei f und g. Bei h findet der Dominantseptakkord statt. Bei i ist die erste Verwechselung der Tonika genommen worden; da aber die Dissonanz des vorhergehenden Akkordes, die Septime, eine Stufe abwärts schreiten muß, so kann dieser Baß nicht statt finden; weil sonst, wenn man die Dissonanz richtig auflösen wollte, verdeckte Oktaven entstehen würden. Man kann also daher als Regel annehmen: Wenn über der Baßnote die Septime steht, so darf der Baß nicht eine Terz abwärts in den Sextenakkord schreiten, weil sonst verdeckte Oktaven entstehen. Bei k findet die zweite Verwechselung der Tonika, und bei l der Trugschluß statt. Die erste Verwechselung des Dominantseptakkords wie bei m, kann, des doppelten Leittons wegen, nicht angewendet werden. Bei n, o, p und q findet die zweite, bei s und t die dritte Verwechselung dieses Akkordes, und bei r der Trugschluß statt. Bei u ist der Sept-Nonen-Akkord angebracht; und die darauf folgenden Bässe sind, hinsichtlich der Verwechselungen, auf ähnliche Art wie die vorhergehenden behandelt worden.

§. 175.

Nun wollen wir die Töne G, A, H, C nehmen, und verschiedene Bässe darauf machen. Da sie aber einen Satz für sich bilden, so müssen auch zu Anfange und zu Ende diejenigen Akkorde, mit welchen man einen Satz weder anfangen noch schließen darf, vermieden werden. Diese Töne können auf folgende Art in C dur behandelt werden:

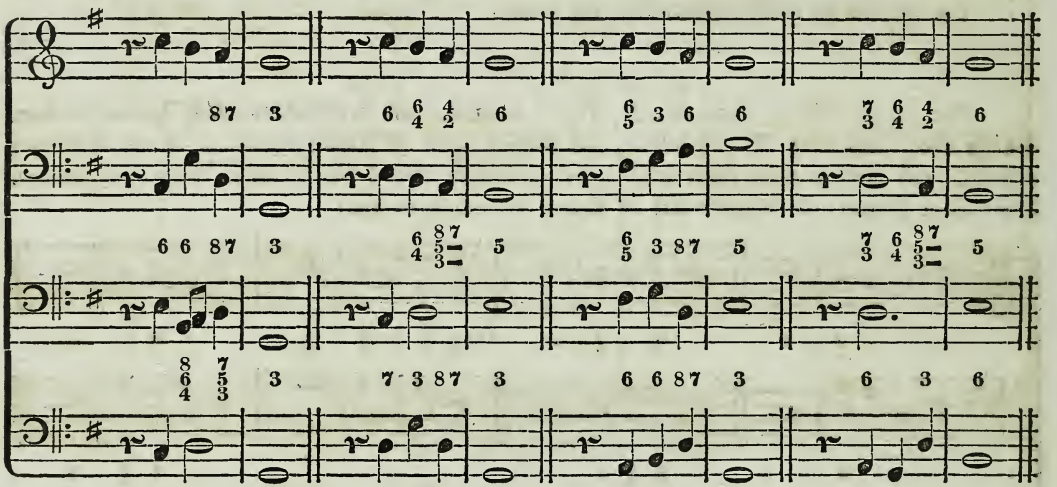


Mit dem Quartsextenakkorde, wie bei a und b, darf weder angefangen noch geschlossen werden (vide §. 82.).

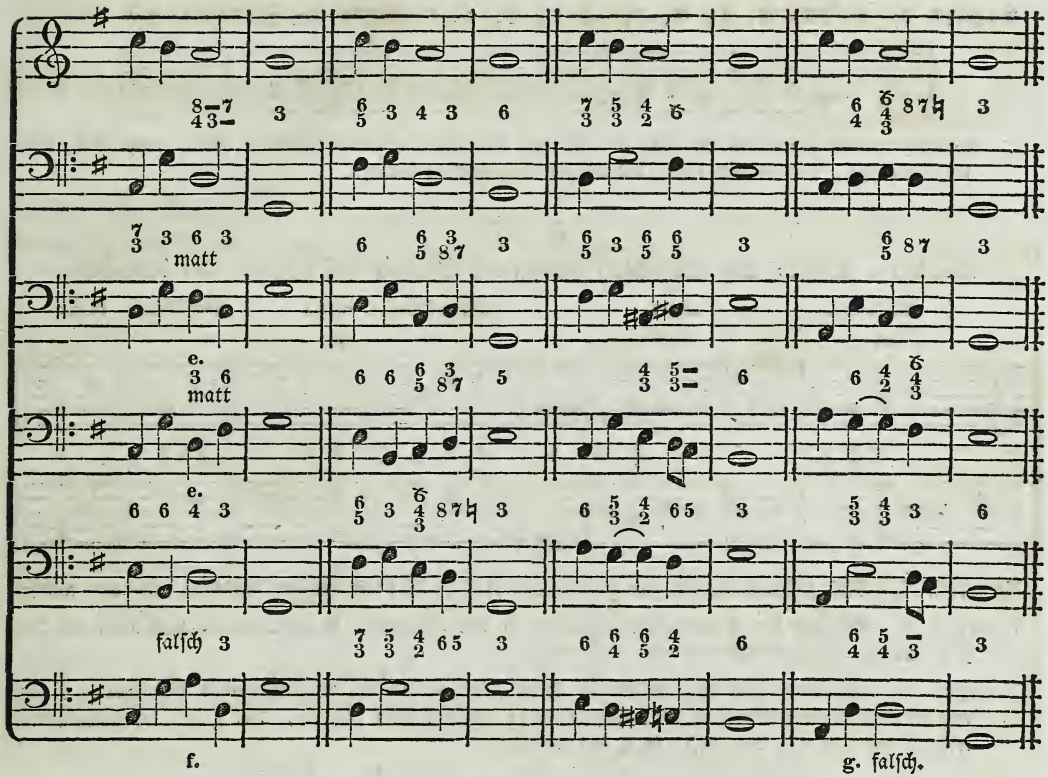
Anmerk. Auf ähnliche Art können diese Töne nun auch zur Uebung in G dur, A moll und E moll behandelt werden.

§. 176.

Jetzt wollen wir nun diese vier Töne rückwärts nehmen, in C dur bearbeiten, und zugleich auch die Behandlung des Diskantschlusses (H, A, G) berücksichtigen und kennen lernen. Z. B.



Der Diskantschluß kommt im vorhergehenden Beispiele in Viertelnoten vor; jetzt wollen wir ihn nun so behandeln, daß die Sekunde als halbe Note erscheint, um die Mannichfaltigkeit der Schlußformeln kennen zu lernen. Z. B.

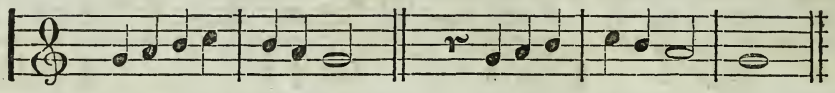


Auch dieser Satz muß zur Uebung in C dur und E moll behandelt werden.

Anmerk. 1. Wenn beim Schlusse auf der Dominante die Quinte im Soprane eine halbe Note ist, und der Leitton zugleich mit eintritt wie bei e, so wird, wenn die vorhergehenden Harmonien in Viertelnoten fortschritten, der Schluß jederzeit matt; liegt hingegen die Septime oder die Oktave in der Oberstimme, so kann der Leitton gleich mit eintreten, ohne daß der Schluß dadurch an Kraft verlöre, wie z. B. §. 177. im Tenorschlusse bei p. Bei f entstehen von A nach G fürs Gehör Oktaven: weil das A im Soprane auf dem guten und schlechten Takttheile statt findet, und das A im Basse auf dem folgenden Akkorde als harmonische Note dieses Akkordes fortklingt und nach G schreitet. Bei g findet der Quartsextenakkord als Vorhalt auf dem schlechten Takttheile statt, und löst sich auf dem guten auf. Das gute Takttheil muß aber durch eine neue Harmonie hervorgehoben werden; da nun Dieses hier nicht geschieht, so ist auch der Quartsextenakkord als Vorhalt auf dem schlechten Takttheile fehlerhaft.

*

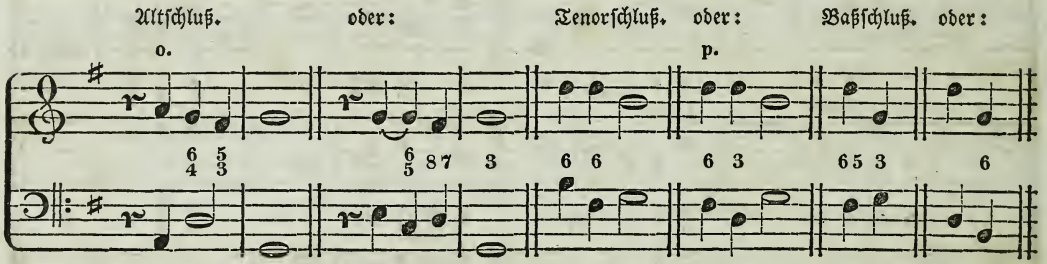
Anmerk. 2. Die Töne G, A, H, C, und C, H, A, G, müssen nun auf folgende Art



zusammengestellt, und als ein Satz in mehrern Tonarten behandelt werden: jedoch muß man dabei wohl beachten, daß in der Mitte des Satzes kein Schluß entstehe.

§. 177.

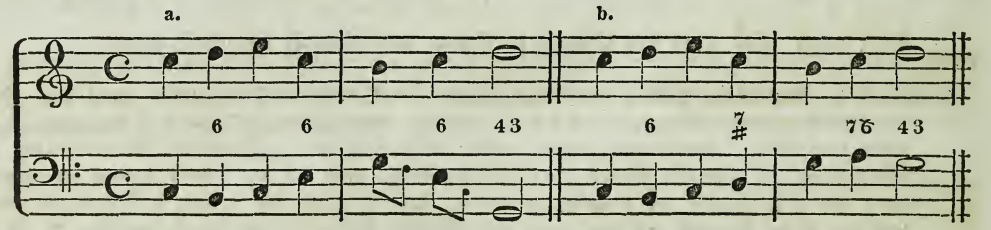
Der Alt-, Tenor- und Baßschluß werden als Melodie auf folgende Art behandelt:



Anmerk. 1. Diese Schlüsse können zur Uebung auf ähnliche Art wie der Diskantschluß behandelt werden.

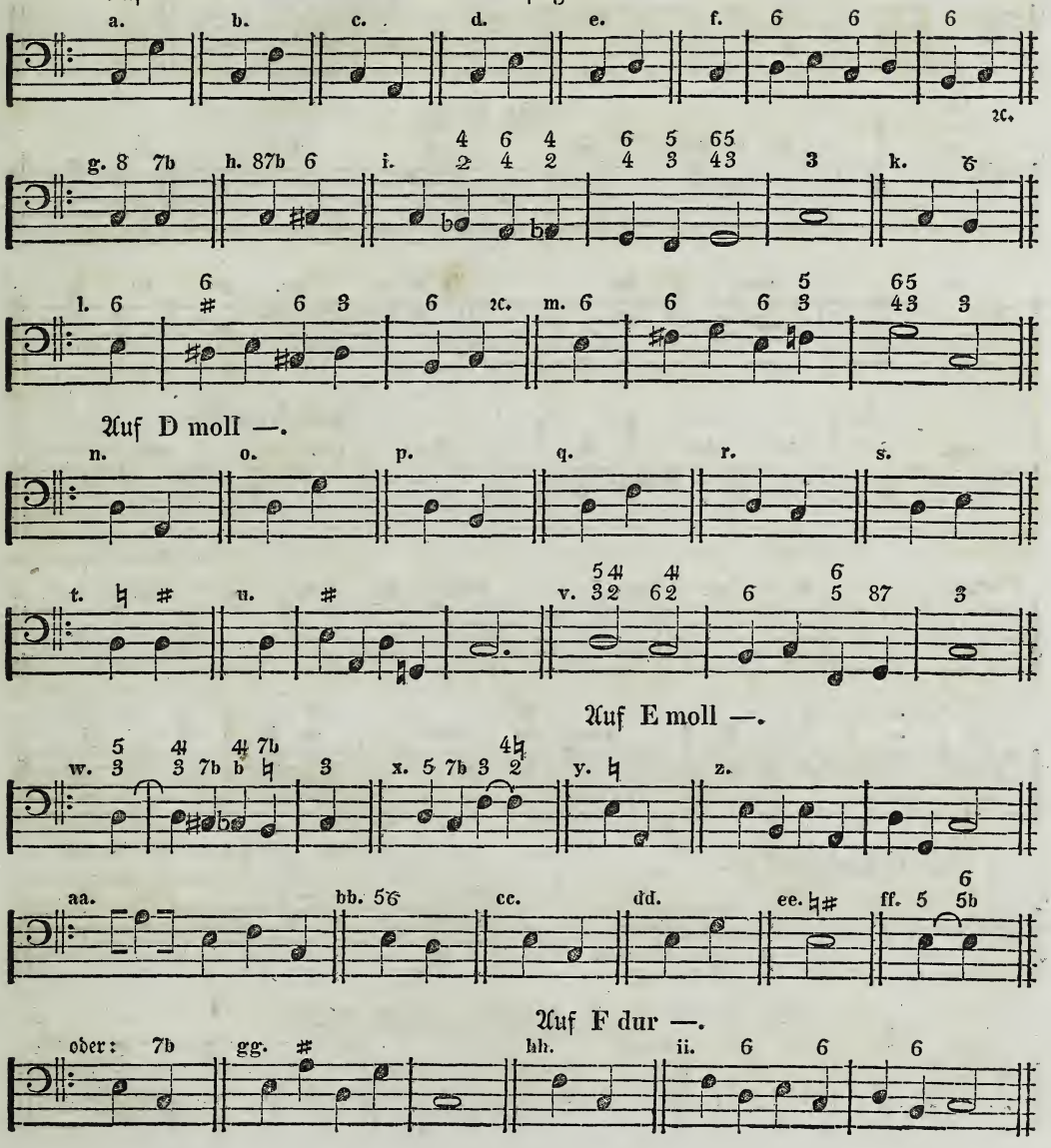
Anmerk. 2. Schreitet die Sekunde der Tonleiter in den Altschluß, so beharmonirt man diese am liebsten mit der Wechseldominante wie oben bei o.

Anmerk. 3. Aber nicht nur kurze melodische Sätze, wie die in den vorhergehenden Paragraphen, können in verschiedenen Tonarten behandelt werden: sondern auch längere, wie z. B. der nachfolgende, welcher bei a in C, und bei b in G dur modulirt.



Anmerk. 4. Modulirt man in einer Tonart, so kann man sich, außer der eigenthümlichen Harmonien, auch der Dominanten derselben bedienen. Nur muß kurz vor dem Schlusse die Dominante vor der Dominante ausfallen: theils weil sie zu hart ist, theils weil sie die Tonart selbst unbestimmt macht; indem diese dann nicht als Tonika, sondern als Unterdominante erscheint. Wenn wir daher in der Tonart C dur moduliren, so können auf die leitereigenen Harmonien die nachstehenden folgen. Z. B.

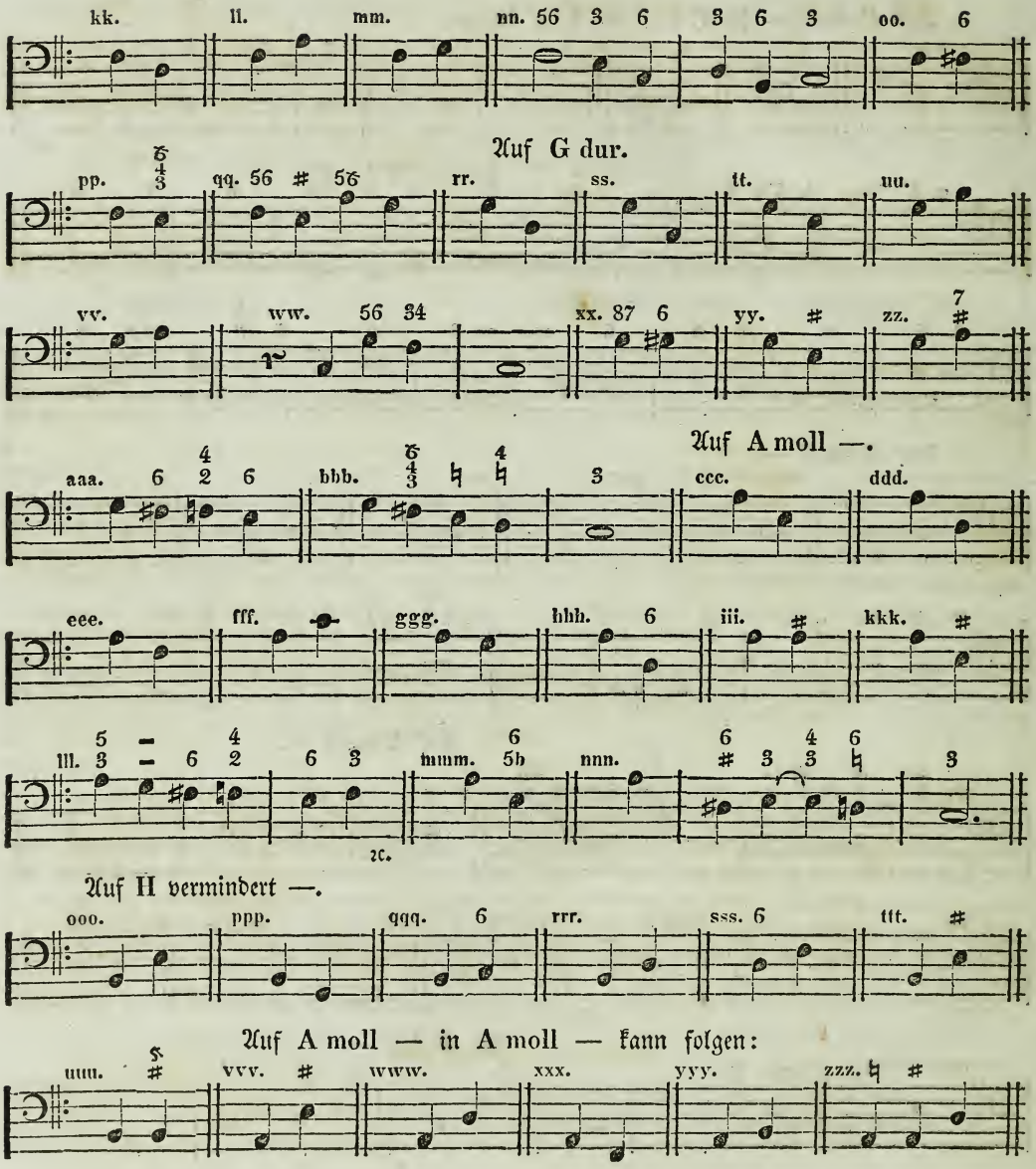
Auf C dur — in C dur — kann folgen:

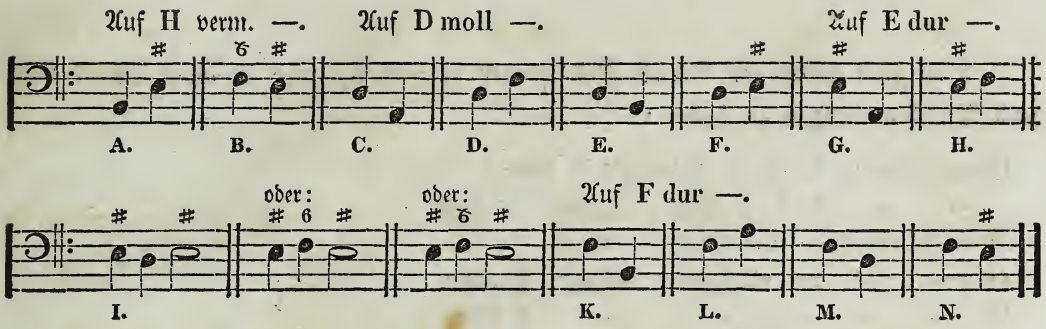


Auf D moll —.

Auf E moll —.

Auf F dur —.

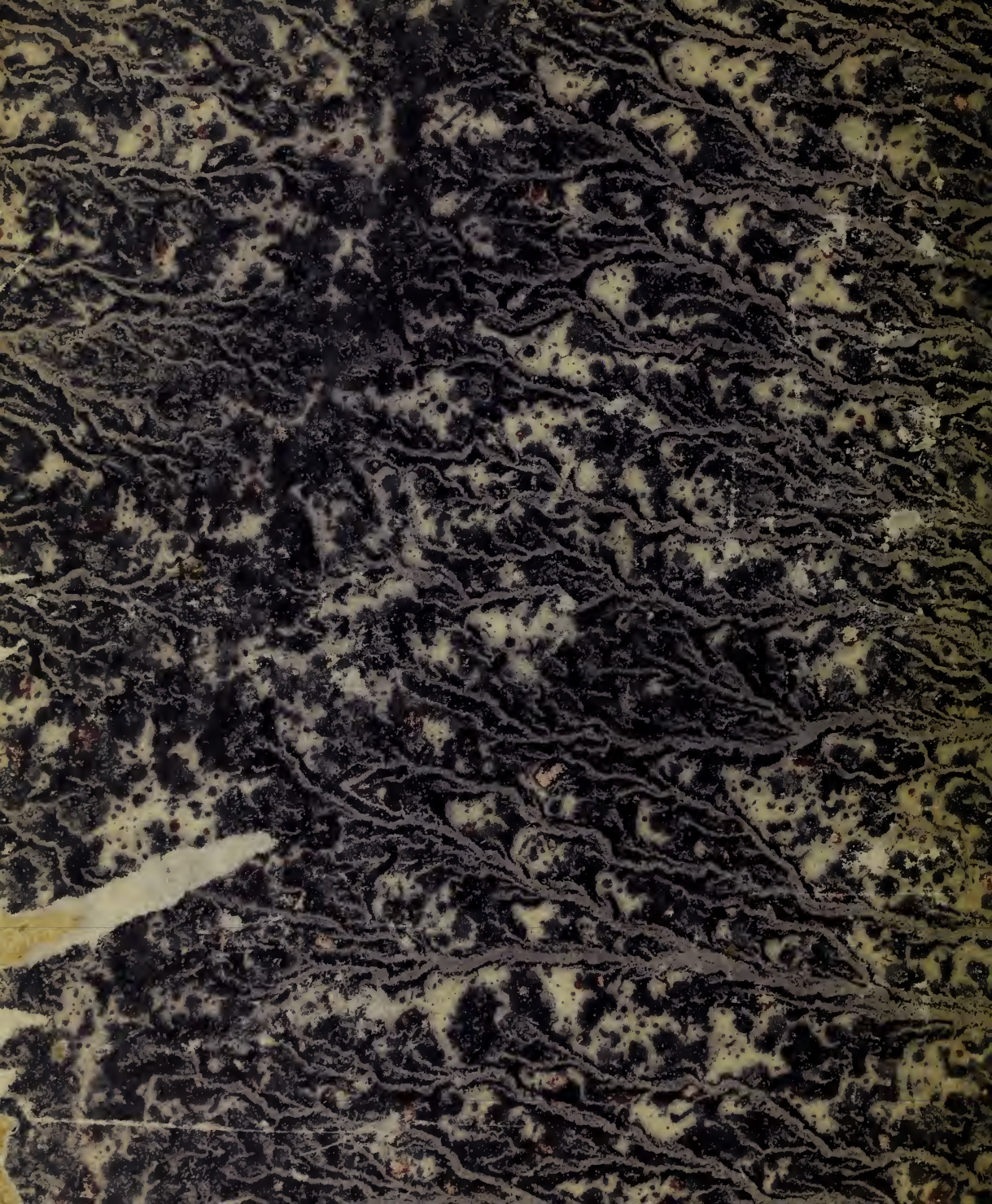

kk.
ll.
mm.
nn.
oo.
Auf G dur.
pp.
qq.
rr.
ss.
tt.
uu.
vv.
ww.
xx.
yy.
zz.
Auf A moll —.
aaa.
bbb.
ccc.
ddd.
eee.
fff.
ggg.
hhh.
iii.
kkk.
lll.
mmm.
nnn.
ꝛc.
Auf H vermindert —.
ooo.
ppp.
qqq.
rrr.
sss.
ttt.
Auf A moll — in A moll — kann folgen:
uuu.
vvv.
www.
xxx.
yyy.
zzz.



Bemerkungen über diese Akkordenfolge.

Auf C dur — in C dur — kann folgen, d. h. wenn man streng in C dur modulirt, und nicht in andere Tonarten übergehen will, so können auf die vorstehenden eigenthümlichen Harmonien folgen: 1) Auf den Akkord C dur sämmtliche eigenthümliche Harmonien, wie sie bei a, b, c, d, e und f aufgeführt sind; aber nicht nur die Grundharmonien, sondern auch deren Verwechselungen. Ferner können auf den Akkord C dur auch die Dominanten der eigenthümlichen Harmonien, wie bei g, h, i, k, l und m gezeigt ist, angewendet werden. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen: daß man, wenn die Dominante vor der Dominante benutzt wird, wie in dem Satze bei m, nicht gleich nach der Tonika übergehe, sondern erst noch einige eigenthümliche Harmonien folgen lasse; indem sonst, wie weiter oben schon gesagt, die Tonart dadurch ganz unbestimmt gemacht wird. — Auf den Akkord D moll können, wenn man in C dur modulirt, die eigenthümlichen Harmonien von C dur folgen, wie bei n, o, p, q, r und s; so auch die Dominanten bei t, u, v, w und x. — Auf den Akkord oder die der Tonika C dur eigenthümliche Harmonie E moll können folgen: A moll, H vermindert, F dur, D moll, C und G dur, wie bei y, z, aa, bb, cc und dd; ferner die Dominanten bei ee, ff und gg. — Auf den Akkord F dur — in C dur — können folgen die eigenthümlichen Harmonien und Dominanten, welche bei hh, ii, kk, ll, mm, nn, oo, pp und qq aufgeführt sind. — Auf den Akkord G dur — in C dur — können die Harmonien und Dominanten bei rr, ss, tt, uu, vv, ww, xx, yy, zz, aaa und bbb folgen. — Auf den Akkord A moll — in C dur — können folgen die eigenthümlichen Harmonien und Dominanten von ccc bis nnn. — Auf H vermindert — in C dur — können folgen die eigenthümlichen Harmonien und Dominanten von ooo bis ttt. Auf die verminderte Harmonie H, kann nicht wohl H dur folgen; indem diese Folge zu hart ist, weil zwei Töne eines und desselben Akkordes zugleich erhöht werden müssen. — Modulirt man in einer Molltonart, wie z. B. hier in A moll: so können die Harmonien folgen, wie sie bei vvv bis N aufgeführt sind. Hier ist jedoch noch zu bemerken: daß auf dem zweiten Viertel bei I nicht D, sondern H, Grundton ist; welches man aus dem zweitfolgenden Satze — wo die Sexte in die übermäßige verwandelt worden ist — ersehen kann.

Von dem Verfasser Dieses sind ferner erschienen, und in allen Musikalien- und Buchhandlungen zu haben:

Generalbaßschule, 2. Band, Ladenpreis 2 Rthlr.
— — 3. u. 4. Band, Ladenpreis 3 Rthlr.
Theoretisch-praktische Orgelschule, 2 Rthlr.
46 zwei-, drei- und vierstimmige Gesänge, $\frac{2}{3}$ Rthlr.
52 — — — — — $\frac{1}{2}$ Rthlr.

Bemerkung. Lehranstalten, welche sich direkt an die Verlagshandlung wenden, erhalten, bei Abnahme von mehrern Exemplaren der oben angeführten Werke, einen bedeutenden Rabatt.